كلمة الفنون

ضمن احتفالات الكويت عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، وعلى امتداد الأسبوع الأول من شهر أبريل، عاش صنّاع وعشاق ومهتمو وجمهور السينما العربية في الكويت فرحة اللقاء بالمهرجان السينمائي الأول الذي جاء تحت شعار (أيام السينما العربية المميزة)، إضافة إلى عقد ندوة متخصصة تحت عنوان (السينما العربية.. نظرة مستقبلية). وبقدر المتعة والحوار والنقد والفائدة التي تولدت من متابعة العروض وكذا أبحاث الندوة، بقدر هذا كله جاء التواصل السينمائي العربي العربي على أرض الكويت ليكون الحاضر الأول والأهم في هذا المهرجان.

قدم المهرجان ما يقارب أربعة عشر فيلما بين روائي طويل وتسجيلي، ولقد توزعت خارطة الأفلام على الدول العربية لتشمل (لبنان، المغرب، سورية، مصر، تونس، الجزائر، الكويت)، وإذا كان عرض الأفلام يمثل النشاط اليومي الأوضح، فإن الندوات والمداخلات التي كانت تعقب العروض، خلقت جواً مفعما بالكثير من النقاش والتواصل والفهم بين الجمهور المتلقي بمختلف فئاته، وبين النقاد وصنّاع وأبطال الأفلام، ولقد أبرزت العروض العديد من القضايا المهمة والملحة، والتي يمكن إجمالها بما يلي:

أولا: قضية التمويل الأجنبي للأفلام العربية، فهناك من يرى أن تدخل المؤسسات والشركات وحتى الدول الغربية في تمويل الفيلم العربي لا يأتي خالصا لوجه الثقافة، وليس حبا أو إخلاصا لأي قضية عربية في الغالب، كما يأتي رهنا بشروط ومواصفات ومواضيع يفرضها هذا الممول. في المقابل كان هناك رأي صنّاع وأبطال الفيلم العربي، الذي ينادي بأن السينما صناعة ثقيلة وبالتالي يتعين السعي لتمويلها، وبالنظر إلى شحة التمويل العربي، وظروف التقنية السينمائية العربية المتأخرة، فإنه بات سعيا مشروعا البحث عن ممول أجنبي لتمويل الفيلم العربي. كما برز رأي ثالث ينادي بشراكة سينمائية عربية تقوم بموجبها الدول العربية الغنية بتمويل صناعة السينما العربية، بينما تشارك الدول العربية ذات الخبرة السينمائية العريقة بتطويع خبرتها لإنتاج أفلام مميزة.

ثانيا: حظيت قضية الرقابة على أفلام المهرجان بالنصيب الأوفر في النقاشات التي أعقبت عروض الأفلام، وإذا كان الرأي الأعم لصنّاع وجمهور السينما هو الاعتراض على هذه الرقابة، لكون الأفلام تُعرض في مهرجان وعلى جمهور خاص، فقد كان هناك رأي آخر، يرى ضرورة مراعاة طبيعة المجتمعات العربية سواء الدينية أو الاجتماعية، وأن فطنة وحنكة المخرجين قادرتان على توصيل الفكرة، دون الحاجة إلى إباحية أو «فضائحية».. ونحن في المجلس الوطني لنا رأي واضح، يتمثل في كوننا أساسا إلى جانب الحرية، حرية الإبداع بشتى فروعه، وإلى جانب حرية المبدع الكاملة في أن يتناول أي قضية بالطريقة الفنية التي يراها مناسبة، وأن يكون ميزان نفسه، مع ضرورة عدم الجور على حرية الآخر واحترام حريته في معتقده.

ثالثا: بعيدا عن خصوصية الأبحاث والشهادات السينمائية التي قدمت في ندوة (السينما العربية.. نظرة مستقبلية)، فقد كان واضحا مدى المرارة والوجع اللذين يملآن صدور السينمائيين العرب، واللذين كانا العامل المشترك الأوضح في جميع الشهادات التي طرحت.

وإذا كانت (أيام السينما العربية المميزة)، قد جمعت حولها السينمائيين والجمهور العربي، بما ولّد شرارة لامعة ستبقى مشتعلة ومضيئة، فقد حلّ (مهرجان الكويت المسرحي الخامس) مع بداية الأسبوع الثالث من شهر أبريل وسط حضور عربي حافل وكبير لرجالات المسرح العربي، وكان لافتا اجتماع مختلف أجيال المسرح العربي، مؤسسين وكتابا ومخرجين وفنانين، بما قدم مشهدا مسرحيا عربيا يضج بالفرح والحياة والتواصل والمحبة!

ولأن المسرح هو الفن الأول الذي عرفه الإنسان، ولأن المسرح هو النبض الأصدق للتعبير عن الحياة، ولأن المسرح يقوم على العلاقة المباشرة بين الفنان وجمهوره، فقد كان استقبال الجمهور وحضوره اليومي الكبير، والتفافه حول نجومه، من أهم الأدلة على تلهف الجميع على عالم المسرح، وسعيهم إلى التواصل معه، مما رسم علامة كبيرة على نجاح المهرجان!

لقد كانت فكرة رائعة تلك (الخيمة العربية) الرحبة التي استضافت اللقاءات اليومية بين مؤسسي ونجوم المسرح العربي، وبين جمهوره، وذلك من خلال أمسيات تعنونت بـ (تجربتي مع المسرح)، التي غلب عليها طابع البوح الشخصي الدافئ، وكانت بمنزلة خلاصة الخبرة المسرحية لأناس وهبوا أرواحهم للمسرح، وضحوا في سبيله بالغالي والنفيس، هذه اللقاءات الجميلة كانت بمنزلة الجسر الأجمل الذي ربط النفس بالنفس والماضي بالحاضر والنجوم بالجمهور. وكم كان حضورا بهيا ذاك الذي أحياه نجوم كبار أمثال: (أسعد فضة، يعقوب الشدراوي، محمد توفيق، محمود ياسين، نادرة عمران، نادر عمران، د. يوسف نجم) خصوصا مع تنوع وتفرد تجاربهم بحيواتهم المسرحية العربية الخصبة والطويلة.

تنافست على جوائز المهرجان ستة عروض محلية، بينما شاركت ثلاثة عروض بصفتها زائرة، حيث شارك مسرح الشارقة الوطني بعرض (حظوظ حنظلة الحنظلي) وكذا فرقة (الصوت والضوء) قدمت مسرحية (هاملت) باللغة الإنجليزية، وكانت من إعداد وإخراج الفنان المسرحي الكويتي الواعد سليمان البسام، وجاء آخر العروض الزائرة من مصر وهو عرض فرقة استديو ٢٠٠٠، حيث عرضت مسرحية (آدم وحواء).

لقد جاءت قرارات لجنة تحكيم مهرجان المسرح موضوعية، في رأي أغلب المراقبين حين خلصت إلى أن العروض بمجملها كانت أقرب إلى تجارب الهواة الشبابية، وبما انعكس على مستوياتها المتواضعة، إلا أن اللجنة أشارت إلى الحاجة الملحة لتطوير الحركة المسرحية الشبابية، وتدعيم بنائها، سواء بإقامة ورش مسرحية يشرف عليها رجال مسرح أكفاء، أو من خلال إشراك عروض مسرحية متميزة، تكون بمنزلة المثال الذي يحتذى به، وهذا ما تخطط له إدارة المسرح في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

إن مهرجان المسرح الخامس أثبت بما لا يدع مجالا للشك لهفة صنّاع ومتابعي وجمهور المسرح في الكويت لأي عمل مسرحي ناجح، وحرصه على إعادة تطوير الحركة المسرحية الكويتية، لتكون خلاّقة ومبدعة، وبما يضمن تقديمها لعروض مسرحية كويتية - عربية متميزة.

إننا في المجلس الوطني إذ نثمن لجميع من شاركوا حضورهم وجهدهم لإنجاح المهرجانين، لنتمنى دوام اللقاء والتحاور والإبداع الفني والثقافي بين العربي والعربي... وأينما كانا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبدو صورة المحترف التشكيلي السعودي أشد انفتاحا وتفتحا وتحررا، ومساواة بين الإبداع الذكوري والأنثوي بما يتجاوز تعسف ما حاكه خيال الاستشراق الغربي والعربي حوله! بل أكثر من ذلك مقارنة بأشقائه من المحترفات التشكيلية العربية (الخليجية والمشرقية والمغربية)، إذ إن نسبة الفنانات اللواتي يمثلن علامات بارزة في المشهد الفني من رائدات ومخضرمات ومحدثات أكبر عددا (ونوعا) من نظائرهم الرجال لعل تجمع جاليتهن في مدينة جدة جعلها بمنزلة العاصمة التشكيلية المحلية.

باريس - د. أسعد عرابي

شراكة إبداعية نسائية في تطور المحترف

الأنامل الناعمة في الفن السعودي

صفية بن زقر - اسواق جده زيت على قماش

يصحح هذا الواقع نظرية الناقدة اللبنانية هيلين الخال التي تصورت أن لبنان هو البلد الوحيد العربي الذي يتفوق فيه دور المرأة المبدعة في التشكيل على الرجل.

وأكثر من ذلك فإن الفرق بين حسابنا وتعداد هيلين أنها تسامحت بخلط بعض الهاويات في قائمة المحترفات، وبعض الفنانات غير اللبنانيات (أو المزدوجات الجنسية)، وبعض اللواتي يمارسن مهنا حرفية تطبيقية وليس فنونا نخبوية.

اقتصرت أنا في الدراسة على المحترفات التشكيليات كفن نخبوي، خاصة اللواتي رسمن أو (شاركن) خصائص المحترف وخصوبته منذ الستينيات أي ما بين عهد صفية بن زقر وحداثة شادية عالم، ولو تعرضنا للهاويات اللواتي يعرضن على سبيل المثال في «بيت التشكيليين» في جدة تحت اسم «الواعدات» لحشرت مئات من الأسماء المؤنثة، والتي لا يعوّل عليها.

اعتمدت العلامات الأولى في تأسيس الحركة التشكيلية المحلية المعاصرة «تاريخيا» على أربعة أعمدة من الرواد: اثنان من الذكور هما عبدالحليم رضوي ومحمد السليم واثنتان من الإناث هما: صفية بن زقر ومنيرة موصلي.

تبدو في ذلك الوقت صفية بن زقر أشدهم حسما، فهي تصغر الرائدين بسنة واحدة فقط (من مواليد جدة ١٩٤٠ ميلادية)، ولكنها كانت تحتكر وضوح صدمة الصورة في اللوحة - وإعادتها إلى الأذهان والذائقة الخمولة ناصعة الوصف والتنزيه في آن - مجابهة الحذر المفتعل الاستشراقي الذي سكن هواجس اللاوعي الجمعي خلال عقود من نوام «أهل الكهف» حيث وضعت خلالها «الصورة» موضع حساسية وشبهات من المتعصبين المعادين للفنون جملة وتفصيلا، تعصبا أعمى عن اللون والخط وأبعادهما الروحية، وهو ما يتناقض مع ثراء تاريخ «الصورة» في الحضارات السابقة واللاحقة للعروبة والإسلام، وخاصة التي أخصبت رسوم المخطوطات الإسلامية وسواها.

التمع في بحر هذه القطيعة والتصحر التشكيلي معرض صفية بن زقر في «دار التربية الحديثة» في مدينة جدة، كان ذلك عام ١٩٦٨ ميلادية، معلنا المعرض النسائي الأول في المملكة، وكان ذلك بعد أربع سنوات فقط من معرض عبدالحليم رضوي الذي يعتبر المعرض التشكيلي الأول في المملكة، أقامه بعد عودته الدراسية من روما إلى جدة، وبعد عام واحد من معرض محمد السليم في الرياض. وأكثر من ذلك فإن أسلوب صفية بن زقر كان ناضجا متميزا، فلم يكن رضوي وجد خصائصه التعبيرية بعد، ولا توصل السليم إلى «آفاقيته» الحروفية العرفانية.

كان الجميع غارقين في المشهد «الفولكلوري» الاستشراقي الملفق، في وقت كان فيه توثيق صفية لذاكرة المدينة ناصعا متينا.

صدر فن صفية عن مرارة غربتها وتقطع أوصال عوداتها إلى رحم البلد، خاصة أنها عاشت طفولتها في «حارة الشام» العريقة قبل أن تسافر مع أهلها إلى القاهرة وهي في السابعة من عمرها. درست وتربت هناك، وظل حنينها متأججا في أخاديد الذاكرة الطفولية على الرغم من تقارب البيئتين ما بين مصر والمملكة. واشتد تعلق لوحتها بكل ما فقدته عندما عادت إلى جدة لتجابه التغيير التحديثي الذي نال من الساكن والمسكون، تتحدث هي نفسها عن مخالب التحديث التي نالت من حرمة التقاليد الاجتماعية في بواطن البيوت والأجواء العائلية الحميمية، وهكذا وجد العامة في لوحاتها مرآة لذاكرة مدينتهم وحسن ماضيها الضائع وتراثها المندثر، تم هذا الانقلاب في عهد الأمير المتنور الشيخ الفارسي، خلال فترة «الطفرة» في الثمانينيات. يتحدث الرضوي عن «كورنيش النحت» الذي يمتد عشرات الكيلومترات على شاطئ جدة، وأنه تم خلال خمسة وعشرين عاما ثلاثمئة وخمسين آبدة عالمية وعربية، شارك الرضوي نفسه بتصميم خمس منها.

> ”اعتمدت العلامات الأولى في تأسيس الحركة التشكيلية المحلية المعاصرة على أربعة أعمدة من الرواد، اثنين من الذكور هما عبدالحليم رضوي ومحمد السليم، واثنتين من الإناث هما صفية بن زقر ومنيرة موصلي“

ابتدأت صفية بتصوير عمائر المدينة كما كانت تنعرج في بطن السماء، سامقة تلفها غيمات حلم، مع روشاناتها وزخارفها الخشبية وطوابقها، كانت تمثل أرضية لموضوعاتها الذاكراتية، ثم أصبحت موضوعاتي المدينة والعمارة والمراكب والمرفأ مستقلة، حتى دخلت في خرائط أي موضوع تطرحه فيما بعد، وقد ساعدتها دراساتها في مصر على الاتكاء على عقيدة المعلم راغب عياد في حركة الأشكال إلى الأعلى والأسفل، تماما كما هي في الفن الإسلامي والمصري القديم، ثم اختفت تأثيرات «انطباعية» الأستاذ يوسف كامل، واختفت معه الظلال والمناظر الهاربة إلى الأفق، ولكنها حافظت على الرغم من ذلك على حرائق الشمس وقزحيات الألوان المحلية، خاصة التي تصطخب بها الأسواق وخزائن أترابها من «ستات» البلد وشاباتها.

انتهت إلى تطهير اللوحة من مشهدية الظل والنور (الاستشراقي) فاندرجت تآليفها في مصف «التنزيه» المجازي، المتصل بنظام رسوم المخطوطات (المنمنمات) وعرائس مسرح الظل، انتقلت بذلك من مشرقية الموضوع إلى الصيغة الفنية المشرقية، وقد يرجع ذلك إلى خصائص الثقافة البصرية المحلية التي بصمت اهتمامها بروح الصناعات والحرف وتصويرها لدواخل البيوت من الذاكرة والتوثيق والرواية.

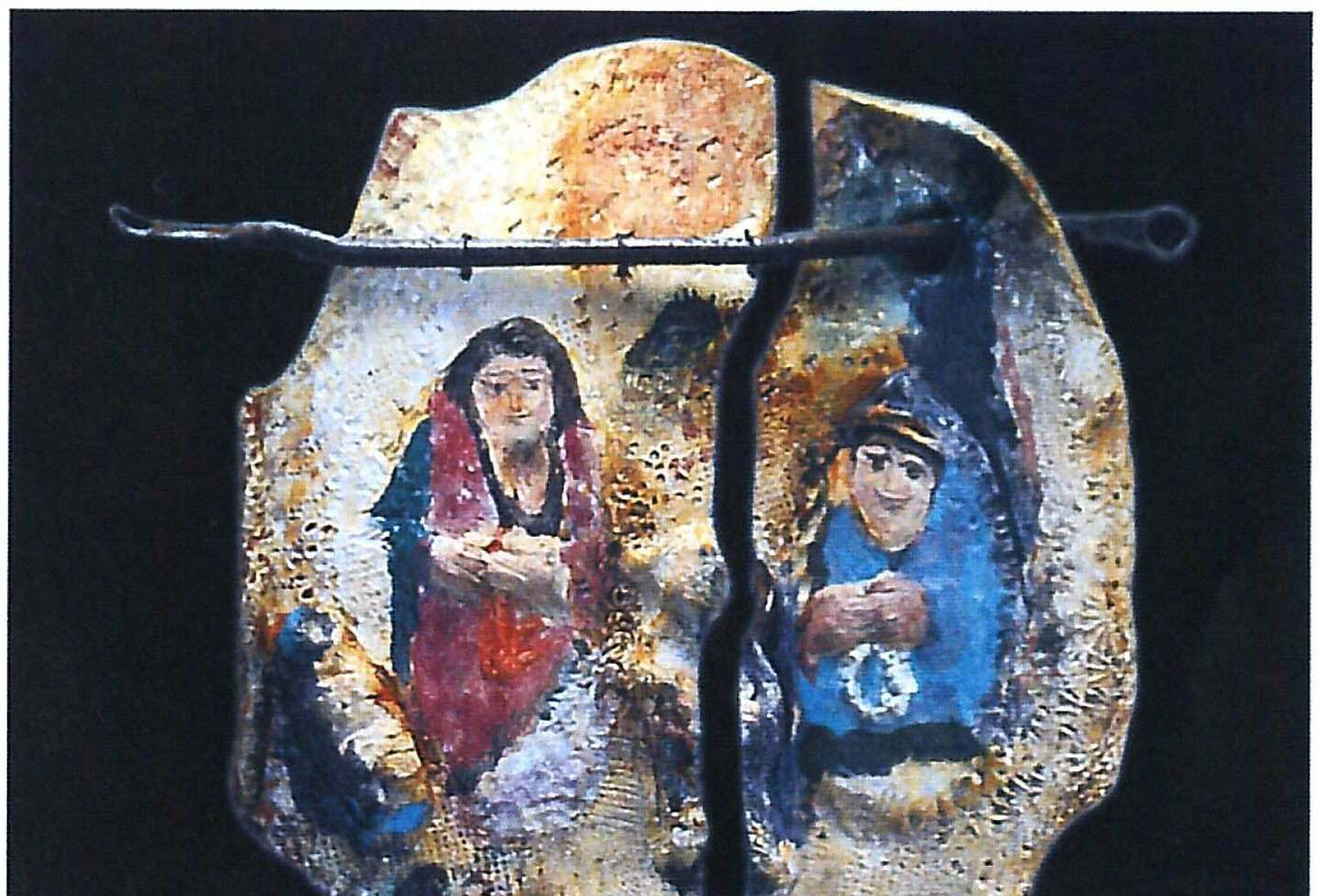
حفظ متحفها الذي افتتحته العام الفائت تحت اسم «دارة صفية بن زقر» موضوعاتها الأثيرة: الحياة الداخلية واليومية، والمناسبات والعادات الاجتماعية المنقرضة، ثم طقوس الأعراس والزواج وألعاب البنات والصبيان ويوم الغسيل والحناء، والمهن بما فيها صناعة المراكب ومشاهد الصيادين والسوق والمحمل، والباعة (البطيخ وسواه). أما «دارة صفية بن زقر» فهي قصر شرقي يشتمل على طابقين، يقع في قلب المدينة على شارع ولي العهد، يعانق لوحاتها ورسومها ومحترفها ومكتب توثيقها، وبعض الأزياء المحلية والصناعات التراثية مثل السيوف والفضيات والحلي، أما جناح «مجلس تراثي» فيعبق بأريج ومناخات نشوة الماضي.

وعلى الرغم من هذا الحجاب الأطلالي التراثي أو البيئي فقد أسست صفية لمبدأ التزامن والتوقيع في عمارة الألوان (كما هو منهج الفنان هنري ماتيس).

تقتنص مع كل مشهد درجة لونية مسيطرة تمثل لون اللحظة الزمانية فيه، كما ثبتت تقاليد الهيكل أو التأليف الموسيقي البصري.

ستعطي هذه اللبنة التربوية أنضج ثمراتها مع عرفانية شادية عالم، فقد وجدت هذه الشابة الموهوبة أن العالم الداخلي أعمق شجنا وأشواقا وجودية من الوجوه المتقلبة في فولكلور العالم الخارجي وضجيجه اللوني وسيكون لنا عودة على تجربتها.

إذا عدنا إلى شريكة صفية (في معرضها المبكر المذكور) الفنانة منيرة موصلي فسنجد هذه الشراكة لا تخلو من التحالف والدعم والعصبية الأنثوية، فهي تصغرها بعشر سنوات، والتباعد الأسلوبي بينهما كبير. كانت منيرة في ذلك الوقت ما زالت تلميذة في «كلية فنون


منيرة موصلي الواسطى وانا - الظهران فبراير ١٩٩٧ ٥٥×٥٣سم - منحوتة خزفية مع قطعة حديد قديمة معالجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاهرة، تحاول جهدها الخروج من وصايا ووصاية أساتذتها حامد ندا والسجيني والجزار على الرغم من امتصاص أصالتها لرحيقهم التربوي، ثم خرجت من عباءتهم الأسلوبية ثم من تاريخ الفن المحلي والعربي لتقيم بأسلوبها المعروف المعرض الأنثوي الأول في الرياض بعد عقد من الزمان من تاريخ مبادرتها الأولى مع صفية، وهكذا يعود إليها فضل الصدمتين. الأولى التي نالت من خمول الصورة وعطالتها الدهمائية، أما الثانية فقد كانت صدمة نخبوية جابهت نمطية المشهد الفولكلوري الضميري التراثي الذي سيطر على لوحات أترابها، مشيحة الطرف عن كل ما هو رقش وحروفية وسواها.

تعتبر منيرة من أشد مبدعي المحترف نشاطا واستقلالا عن تاريخ الفن ونمطية تقسيماته النقدية، وأثبتت أن الحداثة هي شهادة أسطورية تفور في الزمن المطلق المرتبط بخصوصية المكان، مستثمرة الخامات البكر والرسوم والصباغات كذلك، تبحث عما يمكن استثمار ملصقاته من شظايا العناصر الذاكراتية من صفائح أخشاب لسفن عتيقة أو أبواب أو روشانات ونوافذ وجلود حيوانات معمرة، متعقبة حكمة أساليب الرسم البدائي أو السحري، لعلها الأولى في الوطن العربي التي اكتشفت إمكانات التعبير العبثي غير المثقف أو المعادى للثقافة الأمية، دارسة عن قرب فنون الأطفال وسواهم. وما إن ترسخ أسلوبها «الدادائي» الحر حتى تنقلت معارضها مثل النحلة بين حواضر الخليج والبلاد العربية ثم أوروبا والولايات المتحدة. وتقع أعمالها بين مسطح اللوحة وماكيت أو مجسم النحت.

تتميز رائدة عاشور بصورة كرافيكية متميزة رسمتها عن المدينة المشرقية، ولا شك في أن لدراستها في القاهرة وبالذات للتصميم الكرافيكي تأثيرا ملموسا، ولكن أصالتها تقع في هندستها لعناصر المدينة ضمن مجموعات لونية بالغة الرهافة، تعتمد على الاختزال وتصفي أشكالها من أدنى الثرثرات والمحسنات البديعية، بل إنها تصل في تقشفها الأدائي إلى إلغاء التخطيط والاقتصار على التوزيع المساحي التوقيعي والمنغم بموسيقى أنثوية لا تنسى، ولا ندري أسباب عدم إعطائها الاهتمام النقدي الذي تستحقه خصوصيتها.

تعتبر شادية عالم رمزا حداثيا متقدما مشبعا بعبق الثقافة السعودية، تتجاوز قوة التعبير لديها الحدود التي وقفت عندها تعبيرية فرانسيس بيكون، لذلك فإن تجربتها تنتمي نقديا إلى «التعبيرية المحدثة»، وهي التي خرقت شتى القواعد النقدية الجاهزة في التشخيصية، لأنها أعادت استثمار شتى مواطن الهذيان و«الفن البكر» وسواها. تترجم لوحة شادية احتداما «بسيكولوجيا» متحرقا بلواعج حركة الجسد والخط في الفراغ، تنزلق وجوهها في مرآة من الحلم والأشواق العرفانية أو العدمية الفنائية، تبدي هيئاتها الأصيلة «تخلقا» وصيرورة سردية وجدانية طالعة من شجن وحسن ولوعة أساطير الأقدمين التي تسكن الأبدية. كثيرا ما تذكرني رسومها بالشطحات البصرية التي تزخر بها كنوز المنمنمات ، خاصة التي تمثل سير الزهاد والدراويش وعرائس الظل والمحفورات الشعبية، تحضرني أخيلة رسوم سيرة مولانا جلال الدين الرومي كما تجلت لعاشقيه مع شمس الدين وسواهما.

تستحق تجربة شادية عالم مراجعة بعض من مفاصلها التي تملك بالنسبة لي وقعا خاصا. فقد تهيأ لي أن أكتشف أصالتها عام ١٩٩٣ عندما كنت عضوا في لجنة تحكيم «مسابقة ملون» السعودية في جدة، أسرتني واجتاحت وجداني حدة تعبيرها، ولم أستطع في وقتها أن أقنع اللجنة بأهميتها، ولكنها حصلت على جائزتها المؤجلة في الدورة التالية عام ١٩٩٤، ونشرت اللوحة الفائزة التي تمثلها مع أختها رجاء في «مجلة السعودية» تحت عنوان «الجونا» ونشر إلى جانبها نص كتبته هي، لا يقل نبضا عن تصويرها، وبدأ مشوارها يشق بعناء مجراه في بحر التجريد الحروفي والرقشي والفولكلوري الطاغي على حبوات المحترف الأولى.

شادية عالم - العروس

انتزعت شادية عالم جائزة شركة الطيران البريطاني بعد عامين، وقررت مؤسسة المنصورية للثقافة والإبداع تكريمها، وهي التي أسستها صاحبة السمو الملكي الأميرة جواهر بنت ماجد بنت عبدالعزيز، التي أصبحت منذ ذلك الحين من أشد المؤسسات التشكيلية نشاطا في حمل الإضاءات الفنية السعودية إلى الخارج للتعريف بها، وهكذا كان المعرض الأول لشادية معرضا استعاديا تكريميا مرفقا بكتاب بالغ العناية، كان لي شرف كتابة النص التحليلي فيه تحت عنوان: عوالم شادية عالم»، وكان نجاح المعرض منقطع النظير في جدة.

كان لابد لمؤسسة المنصورية من انتزاع هذه الشهادة العامة وذلك من أجل إثبات رهانها حول ما تمثله تجربة شادية، وكان علينا أن ننتظر سنوات قبل أن نكشف العلاقة الإبداعية التوأمية بين شادية وأختها الأديبة المعروفة رجاء. كان هذا التوحد التصوفي النادر بين شطح الكلمة وشطح الشكل متجليا في المشروع التالي «جنيات لار»، وهو كتاب فاخر الطباعة، نفذت فيه اللوحات الاثنتي عشرة بطريقة الشاشة الحريرية السيريغرافية، عرض في باريس (معهد العالم العربي) وعرض منذ أيام في بيروت في «صالة ربيز»، وفي كل مرة حقق نجاحا وترحابا مذهلين. النص والرسم يعبران عن الحالة التحولية الراقصة التي تتحقق كل مرة في لبوس إبداعي جديد، وأغلب الظن أن شادية أنجزت صور الجنيات أولا، ثم كتبت رجاء النصوص، ولكن الاطلاع على هذه التحفة يجعلنا نشك في من هو البادئ، قد تكون الاثنتان معا.

” إن هذه النماذج من عائلة المبدعات السعوديات تشكل جزءا من محترف يعتبر اليوم الأكثر أصالة وتميزا وخصوبة بين محترفات الفن المعاصر في دول الخليج العربي “

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثل شادية بالنتيجة رمزا إبداعيا ضميريا للثقافة السعودية لا يجاريها إلا الفنانة باية محيي الدين الرمز الثقافي في الجزائر. ولكننا نحن هنا بصدد حالة توأمية خاصة لا تقبل أدنى انفصام تتراشح فيها كلمة رجاء مع ريشة شادية.

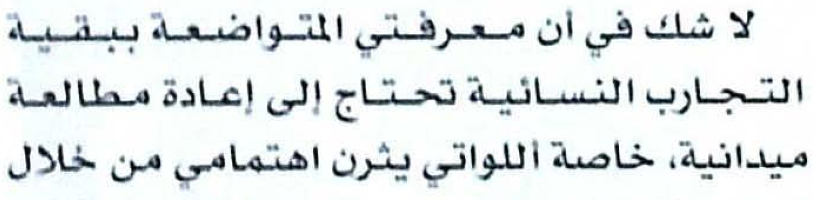
تجوس النحاتة إلهام بومحرز في نفس وحشة «ما بعد الحداثة» محررة التعبير النحتي من تقاليد التمثال والأبدة التي تفرض علينا الدوران والالتفاف حولها. تعيد بومحرز النحت إلى أصله الغائر والنافر كما كان على أديم الكهوف وبوابات المعابد والهياكل السحرية والمدافن، تعيده إلى مادته الكونية الأولى: التراب، الطين، الصلصال، الفخار، أو المعجونة التي تحمل ذاكرة ولون هذه المواد، ثم تستخرج مسوخها وكائناتها الشيطانية من تيه المادة وشعثها. كثيرا ما تستخدم ملصقات الخشب أو الخيش، استمرارا لتراث عبثية مواد منيرة موصلي، وقد انحجبت نسبيا عن العرض بعد إقامتها الدراسية في القاهرة، ماخلا بعض المواسم المتباعدة. مثلها مثل بعض الموهوبات اللواتي ينحجبن بصورة مباغتة دون تفسير، هذا هو شأن هدى لادن التي تلألأت في مهرجان سيؤول عام ١٩٨٨.

لا شك في أن بومحرز تتفوق على تاريخ النحت المحدود في المحترف السعودي، والذي لا يتجاوز حدود علي الطخيس وأستاذه عبدالله العبداللطيف، وكانت منيرة موصلي وشادية عالم قد كسرتا الحاجز بين اللوحة والنحت.

لقد حبى الله المحترف السعودي بعقد من السيدات المبدعات، لم أستطع أن أتعرف على تجاربهن جميعا إلا من خلال أعمال مشرذمة متباعدة، أو من خلال كراسات المعارض العامة، تعرفت عل بعض أعمال زهرة بوعلي في أكثر من مناسبة منذ التسعينيات، أثار اهتمامي في تجربتها تلك الصباغة العجينية السخية والمحتقنة بألوان البراكيم والحمم والنيازك، تشحن تعبيريتها بحدة مأزومة لا تخلو من طغيان ذاكرتها الطفولية، يتبدى ذلك في بعض الوجوه المريرة المحبطة، ومهما يكن من أمر فهي تمتلك وعدا لا يستهان بخصائصه.

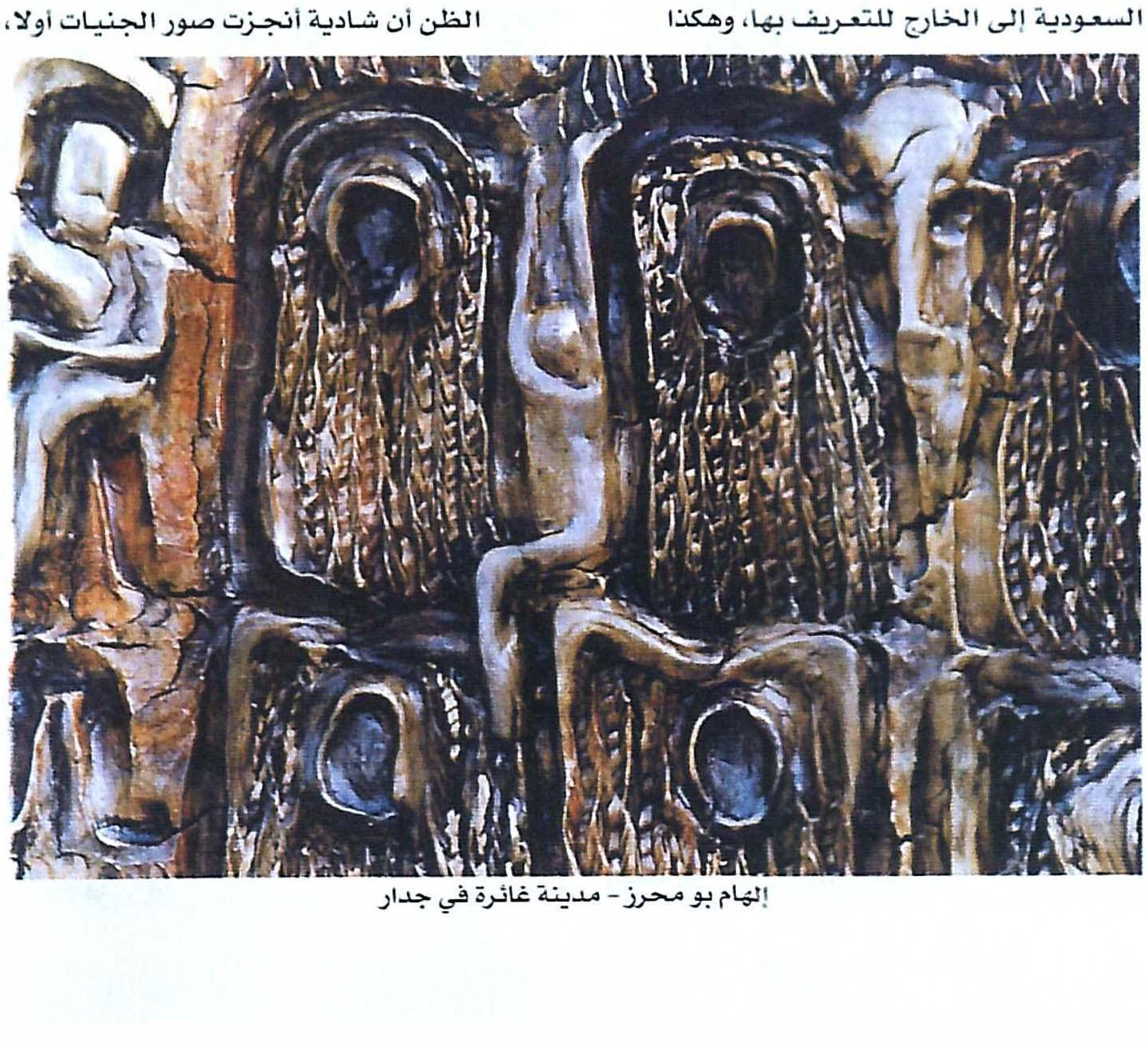
لا شك في أن معرفتي المتواضعة ببقية التجارب النسائية تحتاج إلى إعادة مطالعة ميدانية، خاصة اللواتي يثرن اهتمامي من خلال المصادفات النادرة مع عمل لهن أو صورة، على غرار حميدة السنان، منى النزهة، هدى العمر وخاصة بدرية الناصر واعتدال عطيوي وشريفة السديري وغيرهن.

ذلك أن هذه النماذج من عائلة المبدعات السعوديات تشكل جزءا (على تواضع عدد الدراسات) من محترف يعتبر اليوم الأكثر أصالة وتميزا وخصوبة وتلغيزا بين محترفات الفن المعاصر في دول الخليج العربي ◆



http://www.almansouria.org/base/

موقع شيق يتحدث عن الفن التشكيلي السعودي متمثلاً في مؤسسة المنصورية للثقافة والابداع الراعية للفن والفنانين، ومن بينهم الفنانة شادية عالم حيث يعرض الموقع نبذة عن أعمالها وانجازاتها.


إلهام بو محرز - مدينة غائرة في جدار

يد بيد من أجل الغد

عنوان المعرض وموضوعه «الفن القبطي» كانا موضع دهشة الكثيرين من الذين حضروا الافتتاح وشاهدوا المعرض ويعرفون «التوني»، ذلك أنه عرف باتجاهه القومي والعروبي، لكن هذه المرة راح - فيما يبدو للوهلة الأولى - يعزف على قضية وطنية مصرية، ربما تبدو كأنها في حالة تباين أو مفارقة مع قضايا العروبة وقضايا التوني. لكنه يرى الأمر من منظور مغاير، وربما أعمق من الانطباع الأول عن المعرض وقضيته.

حلمي النمنم - مصر

حلمي التوني

معرضه الأخير كان تحية إلى الفن القبطي

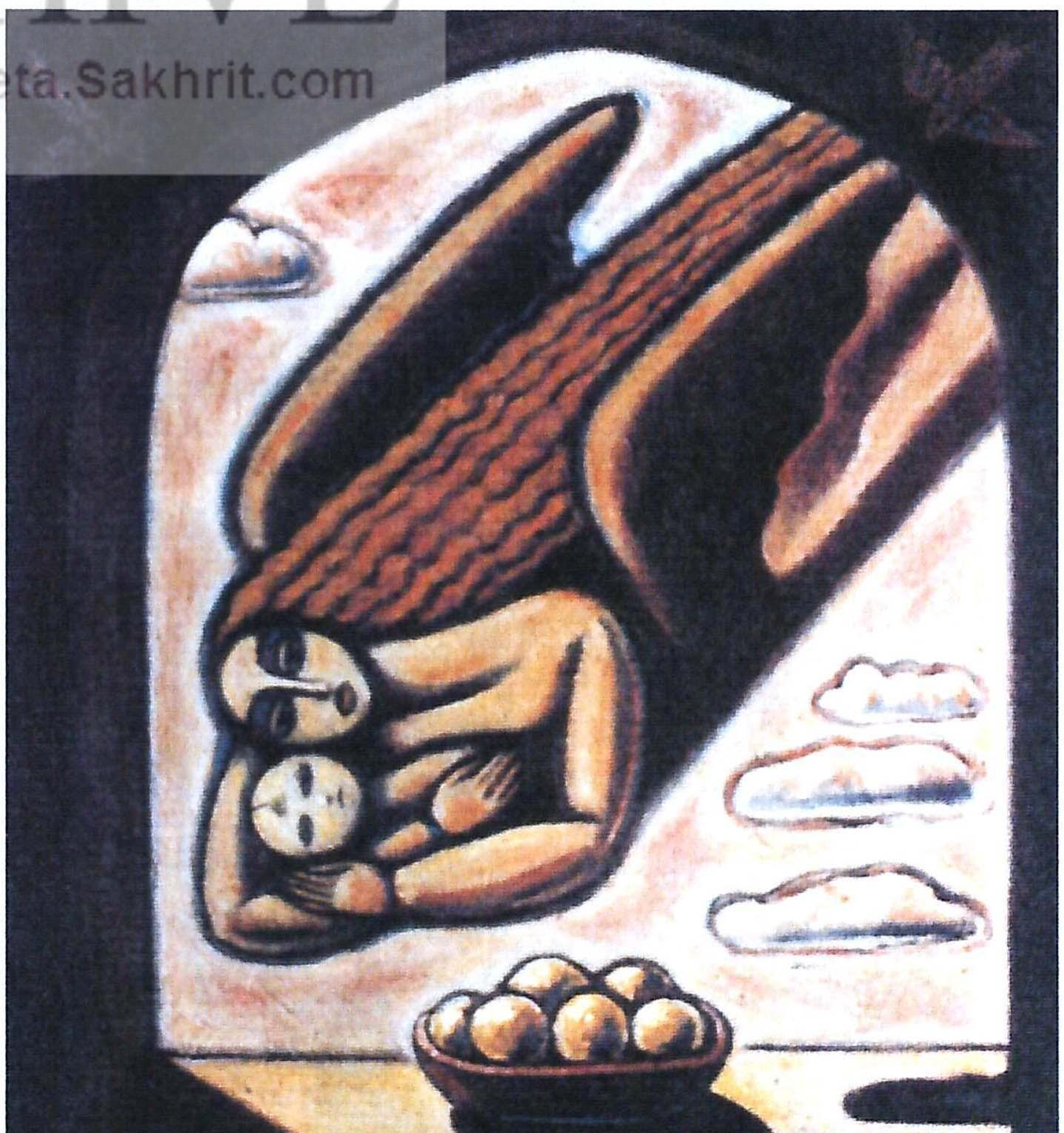
الفنان حلمي التوني: الالتزام الوطني ضرورة لمواجهة شمولية العولمة

يقول التوني «التوجه للقضايا الوطنية أو العودة إليها في مجمل الحياة بدأت تسود على مستوى الفنانين في العالم كله، ببينالي «فينيسيا» هذا العام - مثلا - شهد العودة إلى الالتزام، أو الفن الملتزم، وكان الالتزام يسمى قبل عقود بالواقعية الاشتراكية، أما اليوم فإن الالتزام يختلف، صار التزاما بالقضايا الإنسانية والقضايا الوطنية والاجتماعية، وهذا يعني الاهتمام والرجوع إلى القضايا المحلية، أو الهوية، في عالم لم يعد يعترف بها، حيث تسود العولمة».

ويضيف مؤكدا أن العولمة شمولية جديدة، ومحاولة لفرض الذوق الواحد والتوجه الواحد، والفن يحارب الشمولية ويقف ضدها.

بهذا المعنى عاد الفنان الكبير إلى ما يسميه «أصول الوطنية المصرية من ناحية الثقافة والحضارة»، وهذا مطلوب الآن بعد أن زالت حساسيات «فرضتها القومية العربية»، ويؤكد «لقد فرض تجاهل الوطنية المحلية في المجتمعات والبلدان العربية ثم تهاوى ذلك كما تهاوت في العالم أيديولوجية أخرى... ويدعو التوني إلى أن تكون «أكثر حرية في التعامل مع تراثنا، مثلا الفن الفرعوني كان مستبعدا في الفترة الأولى للثورة، لظروف خاصة بالمرحلة، أما الآن فنحن أكثر حرية للتعامل مع مختلف مراحل تاريخنا وفننا، وعلينا أن نمارس تلك الحرية».

والدعوة إلى ممارسة هذه الحرية يوجهها التوني إلى الفنان العربي في كل مكان: «لقد بلغنا سن الرشد، وعلينا التخلص من العقد والحساسيات التي فرضتها الخمسينيات والستينيات، وعلينا أن نعود إلى الفن الفينيقي مع الأشوري مع المصري، كل هذا لنصنع عالما جديدا، هو الوطن العربي الجديد».


حضور الرمز القبطي

لا يقدم المعرض في لوحاته - ٣٧ لوحة - فنا دينيا أو كنسيا، لعدة أسباب أهمها أن «الفن القبطي» يختلف عن الفن المسيحي والكنسي خارج مصر، هناك كان فنا رسميا وأكاديميا - فيما يقول التوني - لذا تمسك بقيود ومقاييس حديدية وجامدة، وكان أيضا فنا من السلطة، أما الفن القبطي فهو مختلف، كان فنا شعبيا عبر عن روح الفنان المصري، ونشأ هذا الفن «خارج السلطة، واستمر كذلك حتى جاء الفتح العربي لمصر، وبعد الفتح العربي ظل أيضا خارج السلطة، ظل فنا شعبيا، عبر عن الفن الشعبي في مصر كلها».

وتمتد رؤية التوني في التعامل مع هذا الفن، الفن الكنسي خارج مصر كان داخل الكنائس، أما الفن القبطي فكانت له تجليات وأشكال كثيرة منها الرسم على الحوائط واللوحات المعلقة وفنون الوشم. ويلح التوني على هذه الرؤية وعلى موقفه «لا أتعامل معه كفن ديني، أتعامل معه بشكل ثقافي حضاري، وهذا التعامل ليس فيه تفرقة عن مراحل الفن السابقة عليه في مصر واللاحقة له، هو نوع من التكامل، ولا يجوز أن أتجاهل حضارة وثقافة فترة من الزمن امتدت إلى ٦٣٠ سنة أي أضعاف تاريخ الولايات المتحدة مثلا، وعموما الحضارات لا تنقسم بشكل حاد وصارم، مثلا فن الأرابيسك فن إسلامي ولكنه كان موجودا قبل الإسلام، وهذا يؤكد فكرة تكامل الحضارات وليس انقسامها».

ومن يتأمل اللوحات سوف يتأكد مما يعلنه «التوني».. فاللوحات ممتلئة بالمفردات الفنية التي دأب التوني على استخدامها في لوحاته ومعارضه السابقة لذا نجد الهدهد والسمكة والزهور والمياه والمرأة تملأ لوحات المعرض، بل إنه قدم فنا شعبيا في المقام الأول، في لوحة تمثل القديس مار جرجس، نجد التوني قدمها هكذا، بدلا من التنين الذي من المفترض أن يكون في عمق اللوحة يواجه الفارس، قدر «التوني» الأهرامات الثلاثة وجعلها تبدو كخلفية بعيدة للفارس وليست في مواجهته، أما الحصان فقد رسمه مثل «حصان المولد» الذي يظهر في مصر أيام الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وفي اللوحات التي

> "لقد بلغنا سن الرشد، وعلينا التخلص من العقد والحساسيات التي فرضتها سنوات الخمسينيات والستينيات، وعلينا أن نعود إلى الفن الفينيقي مع الآشوري مع المصري... كل هذا لنصنع وطننا العربي الجديد"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثل السيدة العذراء تجدها أحيانا أقرب إلى صورة «ايزيس» المصرية التي تحتضن أوزوريس أو صورة «عروسة المولد» التي ترسم على حوائط المنازل أيام موسم الحج وأيام الاحتفال بالمولد النبوي. وهي أيضا صورة ولوحة السيدة العذراء التي يكن لها عامة المصريين تقديرا واعزازا خاصا ودخلت في نسيج معتقداتهم الشعبية وثقافتهم الموروثة. لكنها في كل الأحوال لن تكون صورة السيدة العذراء التي يرسمها الفنان الأوروبي.

ويشرح حلمي التوني لنا كيف تعامل مع مكونات ومفردات «الفن القبطي».. يقول: هذا جزء من التراث لا يمكن تقديسه أو استنساخه، هو مادة خام تخرجها من التاريخ والمطلوب تنقيتها وتطويرها وإدخالها في المنظومة المعاصرة، أو ما يسمى في الفن بالمسافة ما بين الأصل والمنتج الفني هي محاولة للأصالة وتأكيد الذاتية، وهي مجرد خطوة....» ويضيف قائلا «العودة إلى الوراء من أجل الأمام، كما كانت الحال في بداية عصر النهضة...».

ويتمنى أن يكون هذا المعرض «... بداية اكتشاف ذاتي نتقدم من خلاله إلى العالم بإسهام خاص بنا، وأنا هنا أدق أجراسا، وأنا - أيضا - فخور بهذا الدور، فوسط الانبهار بالفن العربي والصراعات التي نعيشها يجب أن تكون لنا تجربتنا الخاصة، هناك الآن ما يعرف بتجربة أمريكا اللاتينية في الأدب والفن التشكيلي، وقد نقلت هذه التجربة بلدان أمريكا اللاتينية إلى الفن العالمي، فلماذا لا يكون لنا نحن تجربتنا؟ ولن يتحقق ذلك إلا بالعودة إلى الجذور، من أجل التقدم إلى الأمام، وهذا هو الطريق الحقيقي».

الألوان في اللوحات داكنة وقاتمة، وكان ذلك مقصودا من الفنان ولم يأت عفويا «أنا أتعامل مع الزمن، وفي الفن كلما تقادمت اللوحة تعتقت، وازدادت جمالا، ويتأكد لونها. فالأكسدة من ملامح الزمن، علاوة على أن الألوان التراثية يسيطر عليها الفنان، واللوحات لها أيضا علاقة بالأرض. وعموما تأمل اللوحات القديمة وستجد أن التي احتفظت بألوانها المبهجة تبدو أقبح، أما التي سيطر الزمن على لونها تبدو أجمل مما كانت....».

> الفن القبطي كانت له تجليات وأشكال كثيرة منها الرسم على الحوائط واللوحات المعلقة وفنون الوشم... وأنا لا أتعامل معه كفن ديني، وإنما أتعامل معه بشكل ثقافي وحضاري

على مستوى الأدوات التي أعد بها الفنان لوحاته، فإنها قريبة من روح الفترة التي يتناولها «رسمت على الخشب كما كان يفعل الفنان القبطي، في البداية وجدت بعض التعثر، ولكن أصبح الأمر سلسا ومحببا لي، وبالنسبة للمواد لا أفضل ما يسمى بالاكليرك والمواد الحديثة التي يستعملها الفنانون، وأفضل الزيت مخلوطا بمادة زيت بذرة الكتان «التربنتينا»، وهي الخامة الأكثر بلاغة والأكثر قدرة على التعبير، فضلا عن أنها مادة طبيعية عضوية، والألوان التراثية تشعر معها بالأصالة، أنا لا أحب البلاستيك لأنه عضوي، وعموما الألوان والخامات والمواد تفرض أسلوبها وقيودها على الفنان، مثلا «الجواش» تفرض أسلوبا و«الاكليرك» يفرض أسلوبا، وبالنسبة لي أشعر أن الزيت المخلوط بالتربنتينا هو الأسلوب الأقدر على التعبير عني وعما أريده..».

اقتضى هذا المعرض سنتين للإعداد «جزء منها امتد لعدة أشهر زرت خلالها عدة أديرة مثل دير الأنبا بولا غرب الفرافرة - صحراء مصر الغربية، ودير وادي النطرون وبعض الأديرة في منطقة أسيوط، بالإضافة إلى زيارة بعض الكنائس وتأمل الأيقونات لاكتشاف لغاتها البصرية، وأيضا زيارات كثيرة للمتحف القبطي وللمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

وإن كانت تلك الزيارات أقرب إلى ما يسمى جمع المادة العلمية بلغة الباحثين فبدء الرسم والإبداع بعد ذلك «أجلس ساعات أمام اللوحة، أربع ساعات متصلة يوميا. وعموما أجد سعادتي في العمل، وأنا أحب الشغل، هو نوع من حب الحياة، وأشعر برضا عن النفس في ذلك».

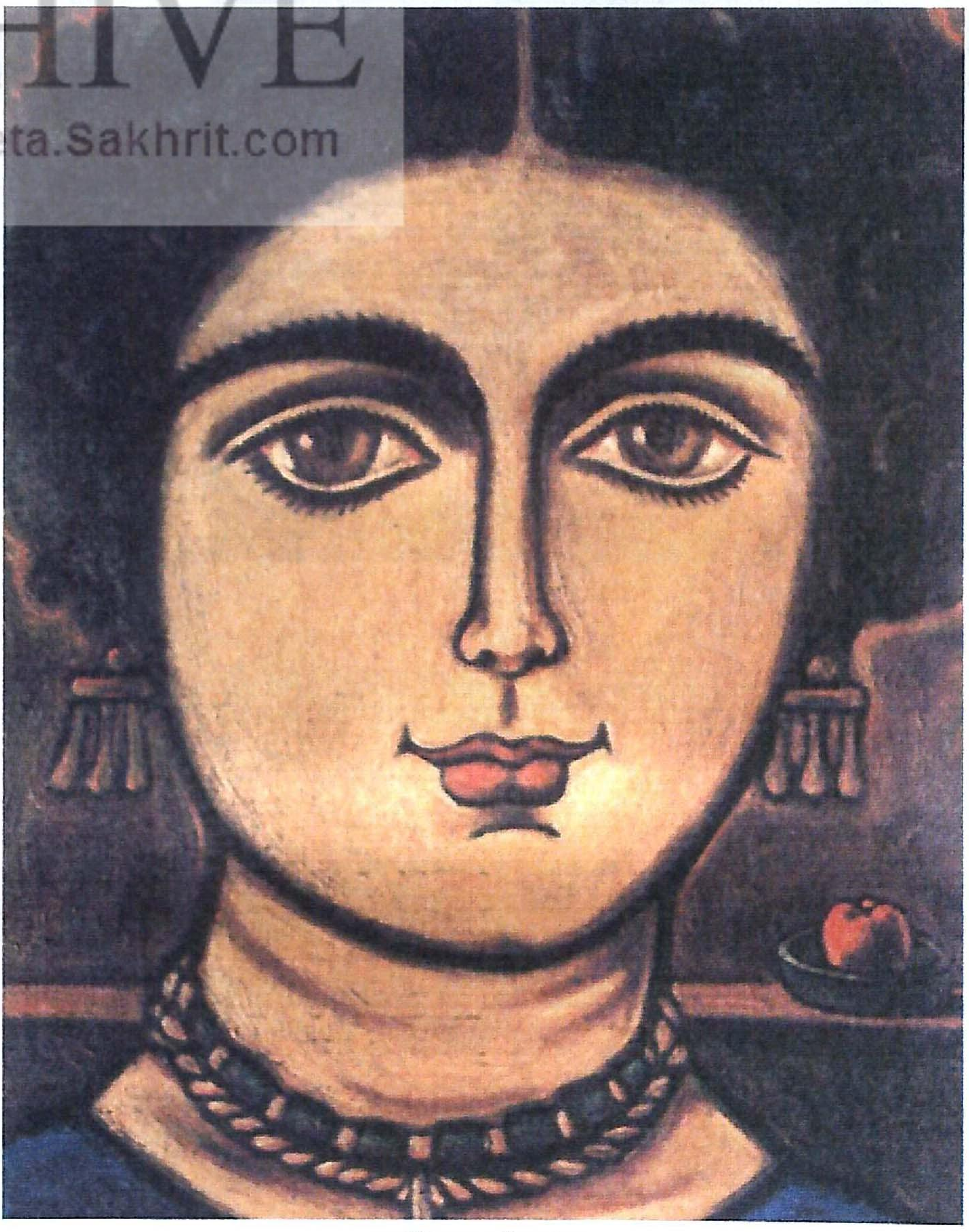
وبين لوحات المعرض توجد لوحة وحيدة أقرب إلى ما يعرف في الفن بمجموعة «وجوه الفيوم» وهي مجموعة لوحات اكتشفت تعبر عن الفن المصري بين المرحلة الفرعونية القديمة والمرحلة القبطية، ولما تساءلت عن موقع هذه اللوحة داخل المعرض، رد: «.. إنني أحاول إقامة جسور بين حضارات هذا الوطن».

يأتي هذا المعرض بعد عامين من معرض حلمي التوني «وجوه من الزمن الجميل» وكان شعاره «انظر إلى الماضي باحترام»، وضم ذلك المعرض وجوها للأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق والسيدة أم كلثوم والفنانة راقية إبراهيم - وقتها ثار تساؤل لدى البعض «هل أصاب حلمي التوني حنينا إلى العهد البائد؟!.. ولكنه يقول «بعض مما كان موجودا قبل العام ١٩٥٢ جميل ورائع فلماذا نحرم أنفسنا منه؟!

وحين افتتح فاروق حسني هذا المعرض همس في أذني أكثر من زميل صحفي هل حلمي التوني مسيحي؟ ونفيت لهم.. ولما نقلت إليه تلك الملاحظة قال: «توقعت هذا.. كما توقعت التساؤل الذي ثار حول معرض ١٩٩٨. دور الفنان هو أن ينبه ويلفت الانتباه إلى ما هو خفي بيننا، ودوره أن يحفر في الجذور والوعي ليلتقط الأصيل والعميق وقد يغضب ذلك البعض.. لكن هذا هو دور الفنان الحقيقي» ◆

www.classicalhomezchooling.org

موقع يقدم معلومات عن نشأة الفن القبطي في مصر وتطوره والفلسفة التي تكمن خلفه.


وجه يحاكي وجوه الفيوم

نظرة شعبية للميثولوجيا المسيحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا باب جديد نقدمه ابتداء من هذا العدد، إضافة أخرى للمواد المستحدثة التي يعمل فريق التحرير على تطويرها بشكل دائم.

ففي بعض المدن هناك نطاقات معينة (غالبا ما تكون وسط المدينة) يشكل وجود المتاحف، أو قاعات عرض الفنون بشتى أنواعها في محيطه. ظاهرة لافتة، بصرف النظر عن نوع النشاط الفني الذي يجري في هذا النطاق، سواء اتخذ شكل المهرجان الموسمي، أو النشاط الدائم.

في هذا العدد نقدم «نطاق» مدينة القاهرة، وفي عدد مقبل سيكون لنا لقاء مع نطاق مدينة مدريد.

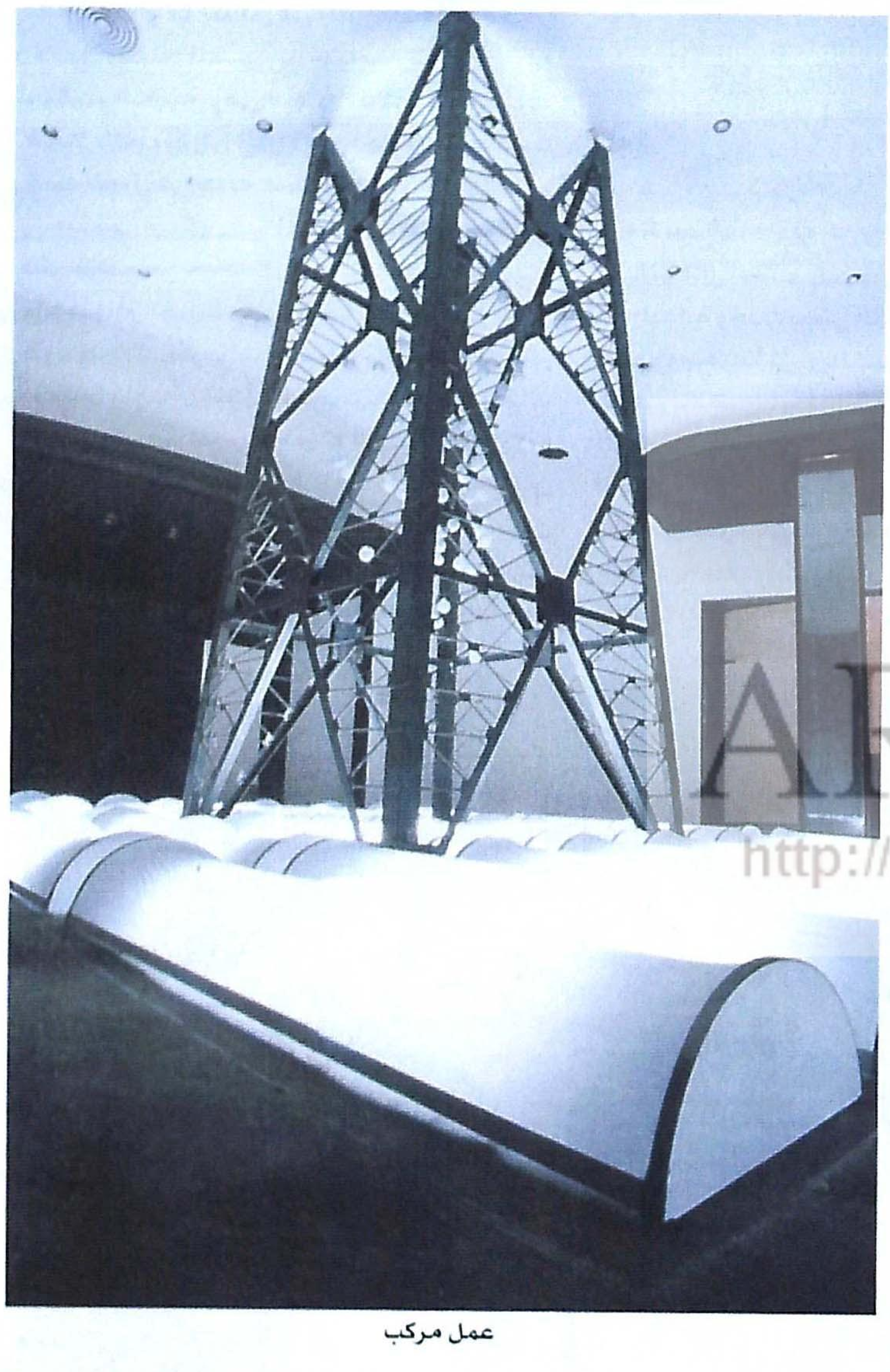
في وسط القاهرة وبين طرز العمارة المختلفة

«مهرجان النطاق» يثير الهواجس ويقدم مفاهيم جديدة للفن

التناغم والتجانس الثقافي طوال القرنين التاسع عشر والقرن العشرين ظل هاجسا بشأن الثقافة أكثر منه بشأن نواح أخرى من الحياة الاجتماعية، كالسياسة، أو الاقتصاد.

فمنذ الحروب الدينية وحتى بعد التنوير والتحرر السياسي قبلت الأمم الجديدة التعددية السياسية، لكن بقيت مسألة التعدد الثقافي محظورة حتى في الأمم الحديثة، هناك على سبيل المثال اللوائح المتعلقة بثوابت الأمة الفرنسية كاللغة، واللاسامية والسيادة. وكان أكثر مظاهر التطرف القومي الثقافي ماشاهدناه عقب صعود الوطنية النازية إلى السلطة بإحراق ما سمي «الفن والأدب المنحط».

حسني عبدالرحيم - القاهرة


عمل مركب

ورثنا في دولنا الوطنية مفهوما متأخرا من تلك المفاهيم عن التجانس الثقافي، خاصة في الدول التي سادتها تيارات قومية استخدمت الثقافة كلحمة ضرورة في ظل الافتقار إلى عوامل أخرى اقتصادية أو سياسية.

تظاهرة ثقافية أقيمت للعام الثاني على التوالي في «وسط بلد» مدينة القاهرة أثارت عاصفة من الاستنكار، كذلك اجتذبت جمهورا غير تقليدي وواسع، بحسابات الذين يترددون عادة على الفعاليات الثقافية في عاصمة كبرى من عواصمنا كالقاهرة.

«وسط البلد» في القاهرة هو موطن لـ «باستيش» معماري، فالطابع العام لعمارات الميادين الكبرى «طلعت حرب»، «باب اللوق»... «عبدالمنعم رياض» يحتوي على نماذج من عمارات طراز «فينيسيا» المنتشر في وسط باريس وروما.. كذلك المرحلة الناصرية بمباني الأسلوب الدولي لعمارة الستالينية كمبنى «مجمع التحرير».

ولا تعدم الشوارع الجانبية فيلات من «بافاريا» أو بيوتا من طراز عثماني متأخر، والمقاهي نفسها تتنوع هذا التنوع من مقاه باريسية كـ «ريش» حتى مقاه على طراز المطاعم السريعة الأمريكية وطبعا مقاهي «النارجيلة» التقليدية.

عدة عصور وعدة مظاهر

القاطنون والزائرون لـ «وسط البلد» ينتمون هم كذلك إلى عدة عصور من ناحية الملبس، وكذلك العقلية. لقد مارس المكان كما يمارس في كل المدن الكبرى عملية الدمج بين العناصر الهجينة التي تتشكل منها مدينة حديثة، وعلى الأخص المدن الكولونيالية الممتدة كالسرطان. والتي تعيد هضم وتشكيل العناصر الوافدة من الريف بصعوبة، وتحتفظ في أغلب الأحيان بـ «كولاج» من كل ذلك متعايشا جنبا إلى جنب.

ليس غريبا أن تحدث الحوادث الكبرى في روايات كالجريمة والعقاب لديستوفسكي في شارع ممتد من شوارع «سان بطرسبرج» ولا الشيء نفسه في رواية لـ «زولا». فالمدن الكبرى وشوارعها التي تمتد على أرصفتها المتاجر والغوايات هي مسرح مقولات وأمزجة العصر الحديث المضطرب، حيث كل «ما هو ثابت وراسخ تذروه الرياح»، حيث الاستعراض الصامت والمتكلم لأنماط الحياة وأشكال الوجود والذي قد يتحول إلى مظاهر سياسية أو ثقافية أو إضراب عام أو حتى جريمة منظمة.

وسط بلد مدينة القاهرة شهد من قبل «ليلة الكعكة الحجرية» وشهدت مقاهي ميدان طلعت حرب كل المناظرات الأيديولوجية في الستينيات والسبعينيات وبزوغ الصرعات الأدبية.

التخلي عن اللوحة

ومنذ منتصف الثمانينيات افتتحت في هذا «المربع» الجاليريهات، خاصة ما يضطلع بعرض الفنون التشكيلية المعاصرة والخارجة عن التقليد. هناك جاليري «مشربية» و «تاون هاوس» و«أرابيسك» وهي بخلاف صالات العرض التابعة لوزارة الثقافة تعرض أعمالا خارجة عن التقليد الفني المستقر.

في «تقاطع النيران» هذا وفي منتصف مارس ولمدة عشرة أيام شاهدنا الدورة الثانية لمهرجان «النطاق» الذي بادرت به الجاليريهات، وضم بالإضافة إلى عروض الفن التشكيلي التي امتلأت بها المطاعم والمقاهي والفنادق القديمة، لقاءات الشعر، والأعمال المسرحية والموسيقية الحديثة التي جرت بالأساس في «النادي اليوناني» الذي يقع مباشرة في الدور الأعلى من «جروبي» والذي تطل شرفته على كل الميدان الذي يفضي إلى شوارع تفضي هي نفسها إلى عصور مختلفة.

في المنزل القديم خلف الميدان، والذي تحول بأدواره الأربعة إلى جاليري «تاون هاوس» قدمت عروض متنوعة متخلية كلها عن فكرة اللوحة، ومحتجة بذلك على فكرة السوق.

مجمل العروض في المنزل القديم هي «Installation» مبنية من أدوات ومواد بسيطة من الحياة اليومية، وهي بمجملها عن المدينة بدءا من عرض «مولد سيدي الأسفلت» المكون من تركيب حوائط حجرية وأرضيات كلها مدهونة بالأسود مع عرض فيديو على شاشة واسعة لـ «زار» و «وذكر» مركب على موسيقى» الـ «راب»، وفي الدور الذي يليه عرض فيديو آخر لوجوه آتية من أماكن مختلفة من العاصمة، وكيف يكون الوجه صورة للمكان.. في دورين آخرين أشياء من الحياة اليومية كعلب المياه الغازية مشكلة على هيئة دمى آدمية، كلها تعبير عن استغراب لماكينة المدينة التي تطغى وتشكل كل شيء، عروض فيديو تتداخل فيها أصوات أم كلثوم مع صوت الشيخ الشعراوي مع مغن شعبي من مضاربات البورصة وتجار النقد.

تاريخ الزواج

في المركز الثقافي، الألماني عرض عن الزواج «تاريخ الزواج» في صور الثلاثينيات حتى الثمانينيات يمثل مختلف الطبقات الاجتماعية، والمدهش أن العرض افتتح بحفل زواج شعبي فعلي للفنان «محمد عبلة» على زوجته كريستين السويسرية، طبعا جرى الزفاف متأخرا خمسة عشر عاما بعد زواجهما الفعلي. في الغرف القديمة لفندق جريشام عروض متنوعة لتوابيت عصرية وأشياء مهمة صنعت عالما تشكيليا مناهضا لفكرة معينة عن «الفن الجميل».

في المشربية بالإضافة إلى عرض تشكيلي على هيئة «لوحات» لبورتريه غير واضح و متكرر ويكسوه ضباب أو دخان مدينة، جرت الإلقاءات الشعرية لشعراء حداثيين وما بعد حداثيين نساء ورجال مصريين وعرب وفرنجة، الخيط الرئيس في نصوصهم انعدام

المعنى وفقدان الموضوع والتمحور على الذاكرة والجسد الشخصيين.

في أطلال فندق «فنواز» القديم، عرض مركب من أشياء عن أنثى «مشينة محاطة بالأشياء التي من المفترض أن تهتم بها كأنثى. الملابس الحريرية والمرايا. والماكياج. ضمن ضيق ودمار متسارع للمكان وتحول جسدها إلى ما يشبه بقايا «الماريونيت»

ذروة اليوم تتم في اليوناني بعد الغروب. تجري أولا مناقشات لمتخصصين عن «المدينة العصرية بين الحداثة والتقليدية» ثم يعقب ذلك سهرة الموسيقى والمسرح التي تضم مسرحيات لفرق من المسرح الحر تخرج كلها عما اصطلح عليه كمسرح، ثم يعقب ذلك الغناء والرقص الذي يضم ما هو فولكلوري وشعبي مضفر مع آخر صرعات «الروك» و «البوب» و «الراب». وجمهور هجين من أبناء الجاليات الأجنبية والموسرين من طلاب الجامعة الأمريكية ومراكز اللغات الأجنبية مع شباب الكتاب والسينمائيين القادمين لتوهم من الأرياف باحثين داخل مثلث برمودا الأيديولوجي عن مكان ومنصة للتعبير، وفرصة للاستعراض والوجود، وعندما تنتهي السهرة يخرج الجميع تاركين وراءهم بقايا علب.

الاحتفالية التي دارت حولها عروض النطاق انطلقت من مزاوجة بين «الكرنفال» و «المولد»، وهي محاولة لإعادة تسكين الفعاليات الفنية ضمن نظام الحياة اليومية الاعتيادية، وهو تخل ومناهضة لفكرة الطليعة عن الفن، وهي التي قادت مسيرة الحياة الفنية الحداثية حتى الآن، وحولت الفن لطقس يشغل فراغا «دينيا» ويتميز «بممارسات» و «كود» و «تشفير» طائفي؛ عبر عن نفسه في اللوحة أو خشبة المسرح المنفصلة، أو الإظلام السينمائي مع ما يستتبع ذلك من حضور جمهور أعد نفسه لحضور كل ذلك «بملابس السهرة». إن التخلص من الانفصال بين الفن والحياة والذي تقوم به «مابعد الحداثة» هو عملية «باراودي» – محاكاة ساخرة – من إستراتيجية الطليعة السابقة التي كانت تريد أن تأخذ بيد الجماهير، أما عملية الدمج التي تمارسها ما «بعد الحداثة» فهي عملية للتخلص من الفن «كمجال خاص» وإعادة تسكينه في الحياة اليومية كممارسة عادية.

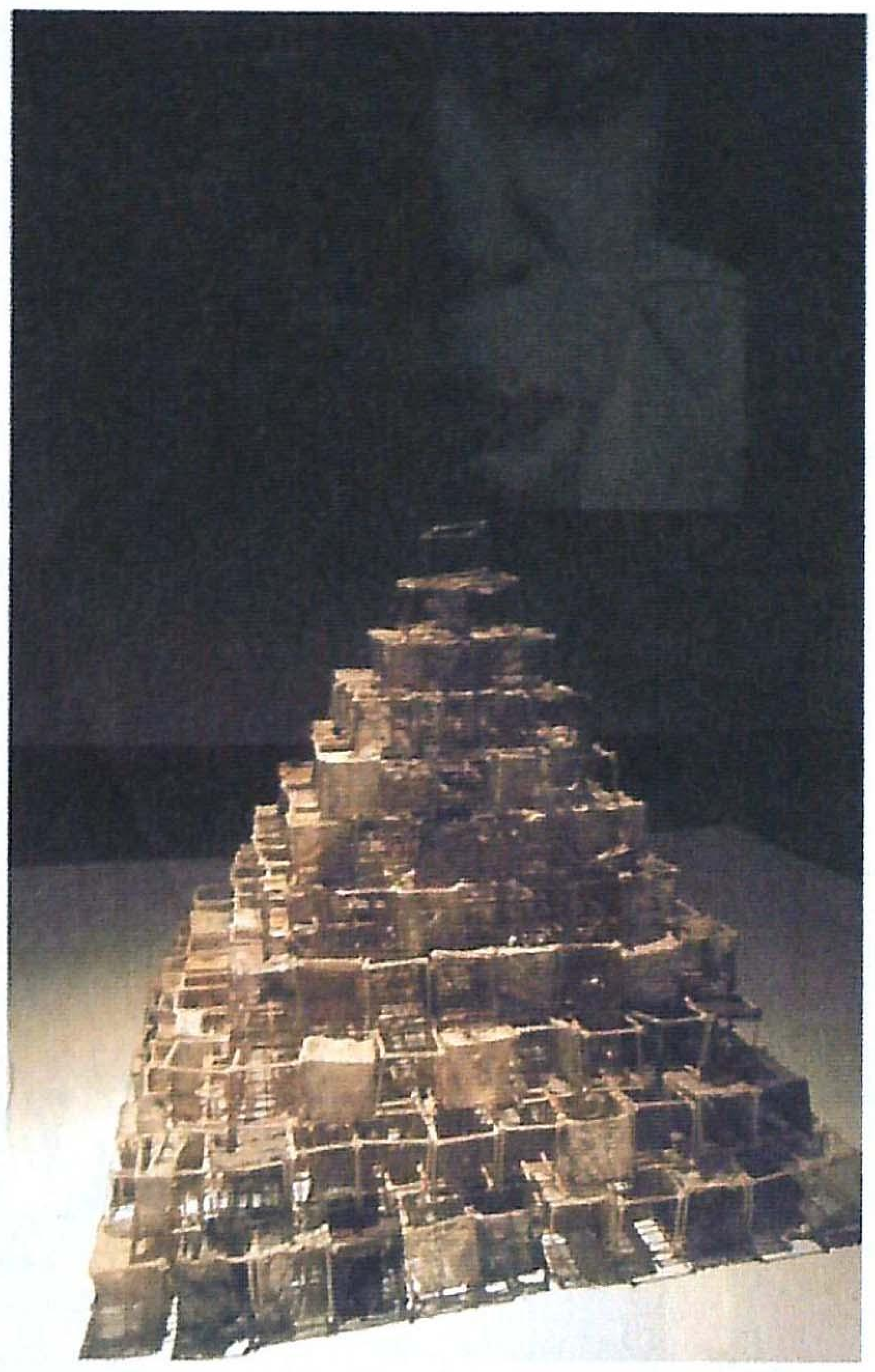
الفنان حسن سليمان

تداخل الفنون

وكما اقترحت «الباوهاوس» من تكسير الحدود بين ممارسة فنية وأخرى، فإن العديد من «عروض النطاق» تتداخل فيها عناصر تصوير مع أخرى للنحت وكذلك فنون «الفيديو» والنصوص المكتوبة والملقاة، ويتشكل الجمهور كأحد عناصر العمل الفني أو «الاحتفالية» فهذا التنوع من ديبلوماسيين وأكاديميين بزيهم المرتب مع زوجاتهم «الشيك» مختلط في قاعة النادي اليوناني مع شعراء شباب أو قصاصين من مقهى «زهرة البستان» مختلطين مع بنات وأولاد الجامعة الأمريكية بملابسهم الباهظة الثمن وغير المنسقة.

كل هذا أوجد في «وسط القاهرة» «مولد سيدي نطاق» وهو بعد دورتين ناجحتين يعتمد تطوره على اندماج عناصر جديدة أصيلة وموجودة في هذا المربع المعماري والسكاني المتنوع، ففي «حي معروف» القريب هناك «مولد» ديني تتنوع فيه العروض والاستعراضات الاحتفالية وشخصيات في هذا الحي ذوو خبرة وثقافة تتجاور مع ثقافات أجنبية متنوعة، فالفنادق الرخيصة في كل الشوارع القريبة قد أوت منذ سنين عديدة ملايين من الزائرين الذين دخلوا في علاقات متنوعة مع المكان والسكان، و هناك حالة من التسامح والقبول للآخر.

المكان نفسه يسكنه العديد من «عمد» الفن التشكيلي والمسرحي والسينمائي الذين لم يخرجوا حتى الآن لكي يقدموا رؤيتهم وإمكاناتهم في هذا الاحتفال الذي بإمكانه أن يتحول إلى كرنفال «خاص» بحيهم .. نذكر مثلا «حسن سليمان»، «عادل السيوي» و «منحة البطراوي» و «يوسف شاهين». المهم أن تتحول طاقة البداية تلك إلى عملية واسعة لاختلاط عناصر فنية مختلفة، كذلك عناصر عمرية وعناصر ثقافية وعرقية.



مواد متنوعة وفنون مركبة

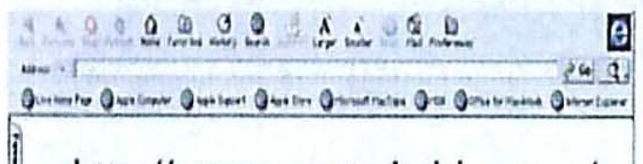
مولد فني

في مناقشتنا مع المبادرين لهذه الفعالية الثقافية «وليم» «Town house» كريم فرنسيس «جاليري كريم فرنسيس» «ستنانيا» «مشربية» أعربوا جميعهم على أن الهدف النهائي لعملهم هو تحويله إلى مولد يشارك فيه هذا «الخليط» الذي قد ينتج مفهوما جديدا عن الفاعلية الثقافية خارج الإدارات الإدارية الميتة وخارج الانعزالية الفنية الموسوسة في «الجاليريهات» الراقية.

بانتهاء مهرجان النطاق وبانصراف فنانيه وجمهوره تبدأ الهواجس التي تسكن الحياة الثقافية حول هذا الأداء الثقافي الجديد الذي يطرح خطاب وممارسة موازية ومعولمة كذلك المدعي لأصالة شعبية معينة – بوب – .

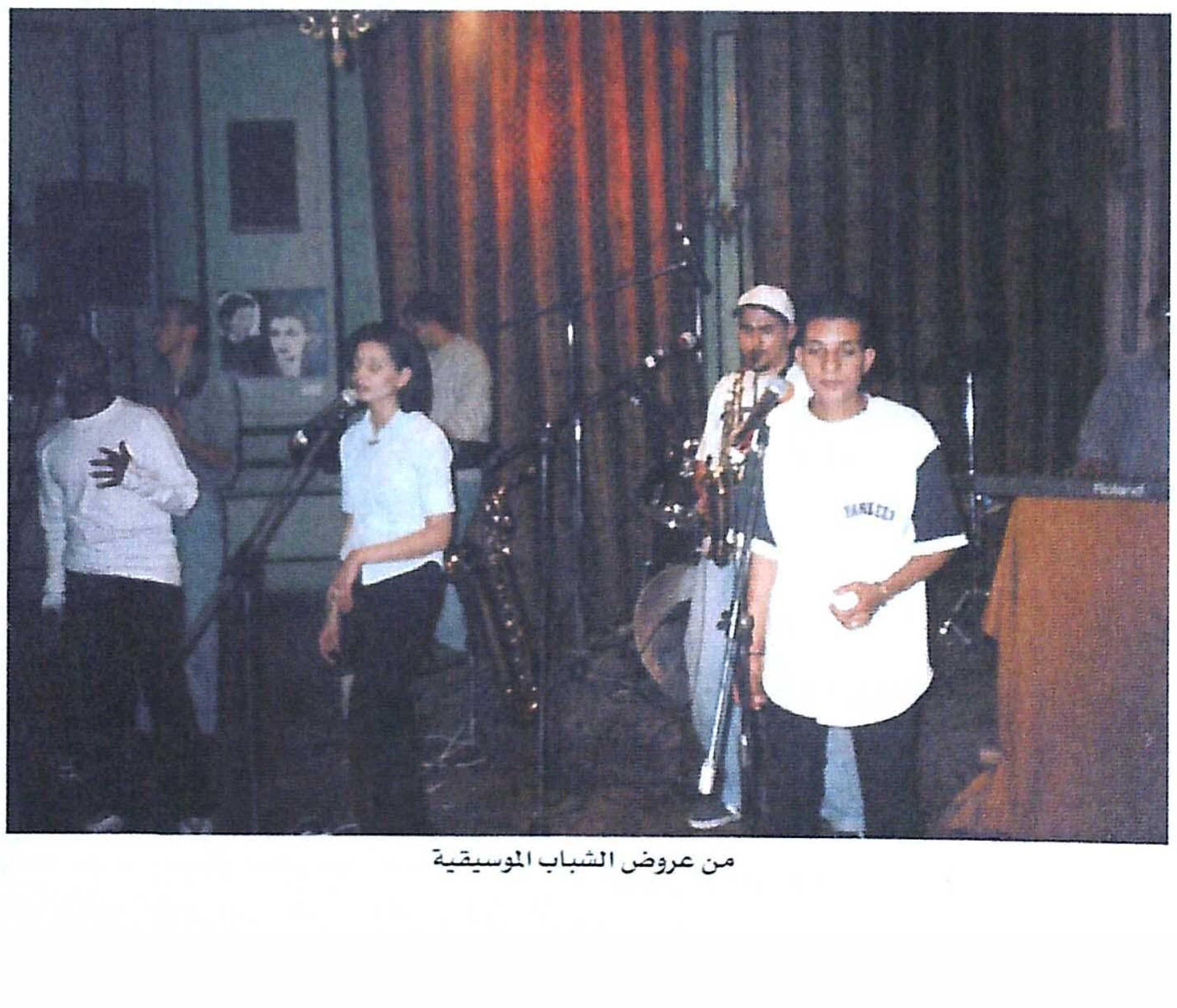
وتدور رحى العراك الثقافي بين معتقدات ثقافية وطنية ذات أصل وتجانس وبين تهيؤات بأن عصور التجانس كانت مرتبطة بالانغلاق، وأنها قد ولت، وأن الآتي لن تمنعه أسوار صينية، لأنه تعبير عن ارتباطنا المركب بعالم تموج فيه وتصل إلينا منه كل أنواع الصرعات، والتي تجد لدينا أرضا اجتماعية وثقافية مستعدة للتداخل وتجد لدينا فراغا مستعدة لملئه، وأن الخوف من التشوه والانزواء هو مجرد تعبير عن اضطراب في علاقتنا بالعالم لن يلبث أن يزول، كذلك فنحن نمتلك القدرة على إضفاء أصالتنا وتاريخنا في ثقافة عالمية جديدة بشكل «الباستيش» و «المونتاج» والتساكن اللغوي والأسلوبي من أهم خصائصها.

فرضيات وفرضيات سيدور بينها السجال والمكاشفات والافتراءات والاستعراضات في السنين القادمة التي نعتقد أن معدل تداخلنا مع العالم سيتسارع معها، ومن هذه الزاوية فإن رهان «النطاق» قد يكون بعيدا عن الخسارة ◆



http://www.greatedtcities.com/cairo/

موقع يزودك بمعلومات عن مدينة القاهرة من حيث الفنون والثقافة والتعليم والاقتصاد والسكان..الخ. كما أن الموقع مليء بصور المدينة وآثارها الجميلة.



من عروض الشباب الموسيقية

من عروض الفيديو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقدم مختلف الكتب المدرسية والجامعية عبر العالم، وخصوصا الغربي منه، الرسم الحديث، وبالذات فن الرسم في القرن العشرين، باعتباره فن القطيعة مع الفنون التصويرية السابقة، وأنه لا يربطه شيء مع الماضي، وكأنه انبثق هكذا فجأة من العدم. ومما لاشك فيه اليوم أن هذه النظرة وتلك الرؤية ليست فقط بالغة السذاجة بل هي مغلوطة تماما، مثلما يجتهد كاتب هذه المحاولة في تبيانه ذلك عبر هذه الصفحات، من خلال وضع خطوط تواز بين بعض الرسامين المعاصرين وأولئك القدامى الكلاسيكيين، الذين يمكن أن يطلق عليهم كذلك صفة «الأكاديميين».

بقلم: باتريس بولون تعريب: عيسى صيوده

بورتريه مدام دوفوساي - لأنغر ١٨٠٧

بورتريه أولغا على أريكه - بيكاسو ١٩١٧

اللوحة والتصوير بين الحداثة والكلاسيكية

بورتريه الرسام أونيرينو لدبرين ١٩١٤

يقول مؤرخ الفن إيروين يانوفسكي في كتابه «عصر النهضة وإرهاصاته في الفن الغربي» (دار شان - فلاماريون) إن جدلا كبيرا قد دار بين المثقفين الإيطاليين في القرن الخامس عشر، وقسم صفوفهم. وكانت نقطة الخلاف هي كيف يمكن تسمية ووصف الفن الجديد الذي كانت إرهاصات ظهوره قد بدأت في البروز. إن ذلك الذي سمي منذ القرن التاسع عشر «عصر النهضة» الداعي إلى عودة نحو مبادئ التناسق الإغريقية الرومانية، رأى أنه من المشروع تماما إطلاق صفة الفن الجديد على الفن «المدرسي أو الكلاسيكي» (والبعض يتحدث عن «الطريقة اليونانية»). والمشكلة هو أنه باختيارنا هذه الوجهة، فإنه يتعين كذلك توصيف «الفن الغوطي» الذي كان سائدا بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر بأنه «حديث» وبالتالي نضرب الوقائع (الكرونولوجيا) التاريخية بعرض الحائط! وفي نهاية المطاف استقر الأمر في القرن السادس عشر على إطلاق صفة «حديث» على الفن الذي كان في مرحلة ولادة، وصفة «كلاسيكي» (وكذلك الطريقة القديمة) على الفن الغوطي.

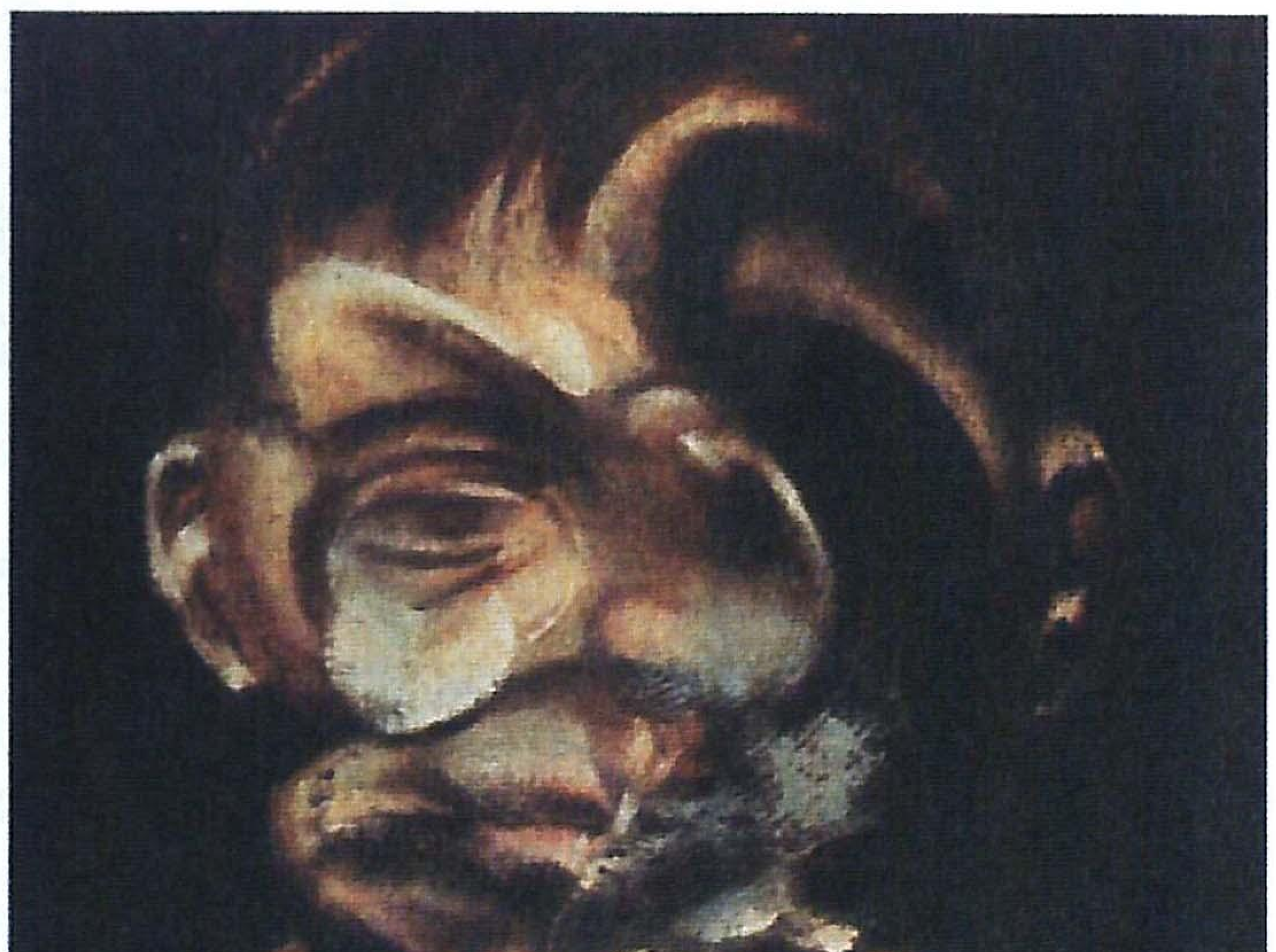
كل «حديث» يتحدد انطلاقا من «كلاسيكي»

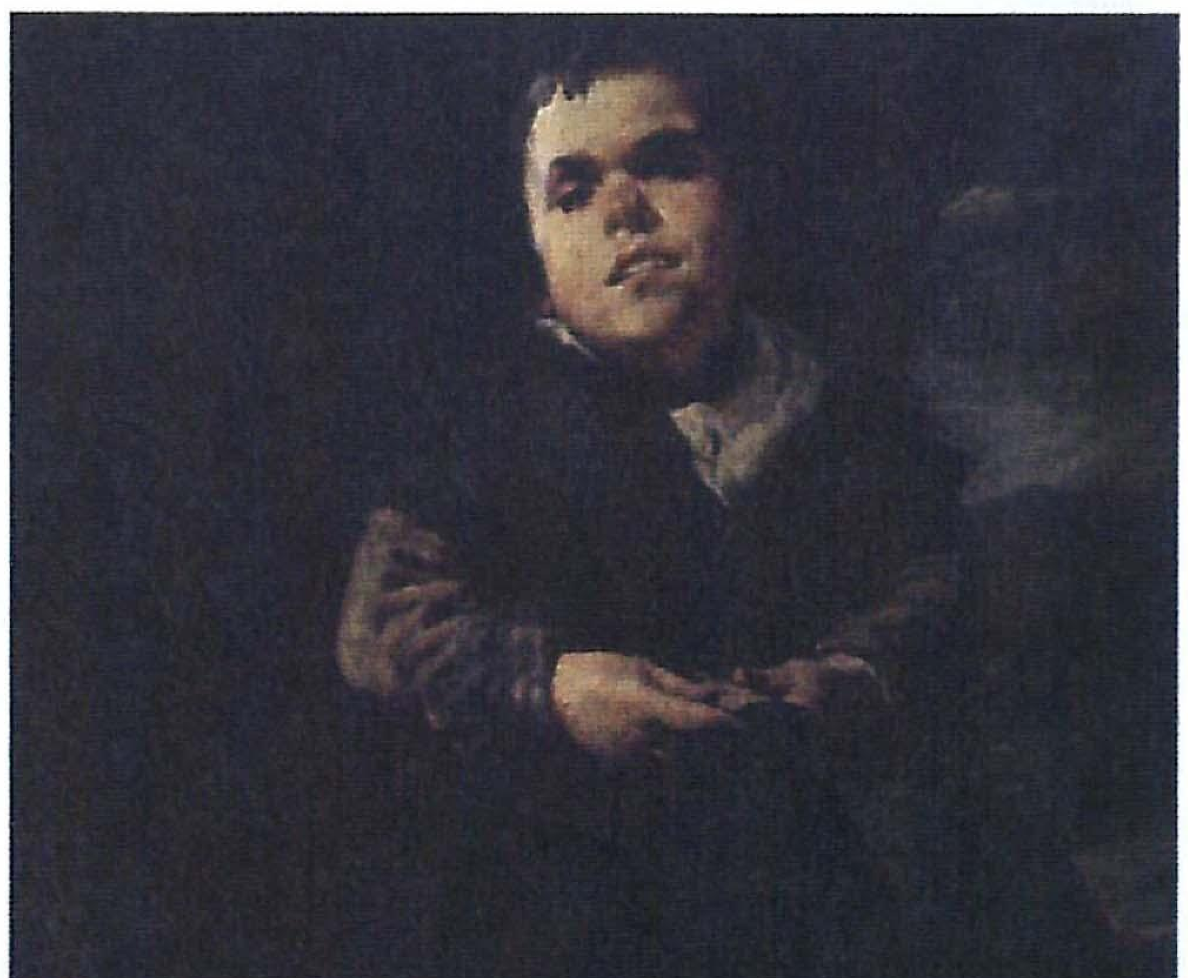
إن هذه الخصومة التي دارت حول معاني اللغة والمصطلح، والتي استمرت قرنا كاملا، تبين إلى أي مدى تبدو معه شديدة النسبية أنماط الفن الكلاسيكي والفن الحديث التي نستخدمها كل يوم من دون أن نمعن فيها الفكر، وكم هي، بطريقة ما، خالية من كل معنى ومغزى. إذ إن من الصعوبة بمكان تحديد الملامح التي تميز ما هو «حديث» وما هو «كلاسيكي» إلا بالاتكاء على عهد أو مرحلة محددة أول أسلوب مرجعي. إن كل

بورتريه مدام ترودين لدافيد ١٧٩١ - ١٧٩٢

أسلوب حديث لا يكون موجودا ولا يتحدد إلا انطلاقا من أسلوب أعلن أو رُسم من قبل أسلوب «كلاسيكي» وكل ما هو حديث سيصبح ذات يوم كلاسيكيا، أولا نتحدث في بعض المرات عن «كلاسيكية الحديث»؟

لقد ازداد اللبس تأزما باستخدام هذه المفاهيم منذ نهاية القرن التاسع عشر. فقد أطلق يومها بودلير مفهومه لـ «الحديث» وقام بتحديده انطلاقا من درجة القطيعة الجذرية الراديكالية مع قيم النظام القديم. وبذلك أصبح الحديث في صلب معركة نشبت بين القوى «الثورية»، والتي سميت فيما بعد القوى «الطلائعية»، وأولئك الذين كانوا يناضلون من أجل الحفاظ على التقاليد، وأطلق عليهم يومها وصف «الرجعيين». وكان مؤدى الفكرة المستترة خلف ذلك التمثيل هو أن تاريخ الفن، مثله في ذلك مثل تاريخ السياسة، إنما يتطور انطلاقا من عمليات هدم تامة و «قلب للطاولات» متتابع، وخلق لمفاهيم «جديدة» تنبثق بطريقة تكاد تكون تلقائية وعفوية من عقول «عبقرية» يمتلكها بعض «المخترعين» العظام. وذاك كان مفهوما صعدته إلى أوجه وأقصاه الحركة الحديثة الكبرى المنطلقة مع مطالع القرن العشرين، والتي هي جزء من أسس إدراكنا ومعرفتنا


أثوبورتريه لفيلا سكت ١٩٧٣


لوحة قزم البلاط دون فرانشيسكو لثكانو لفيلا سكيث

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

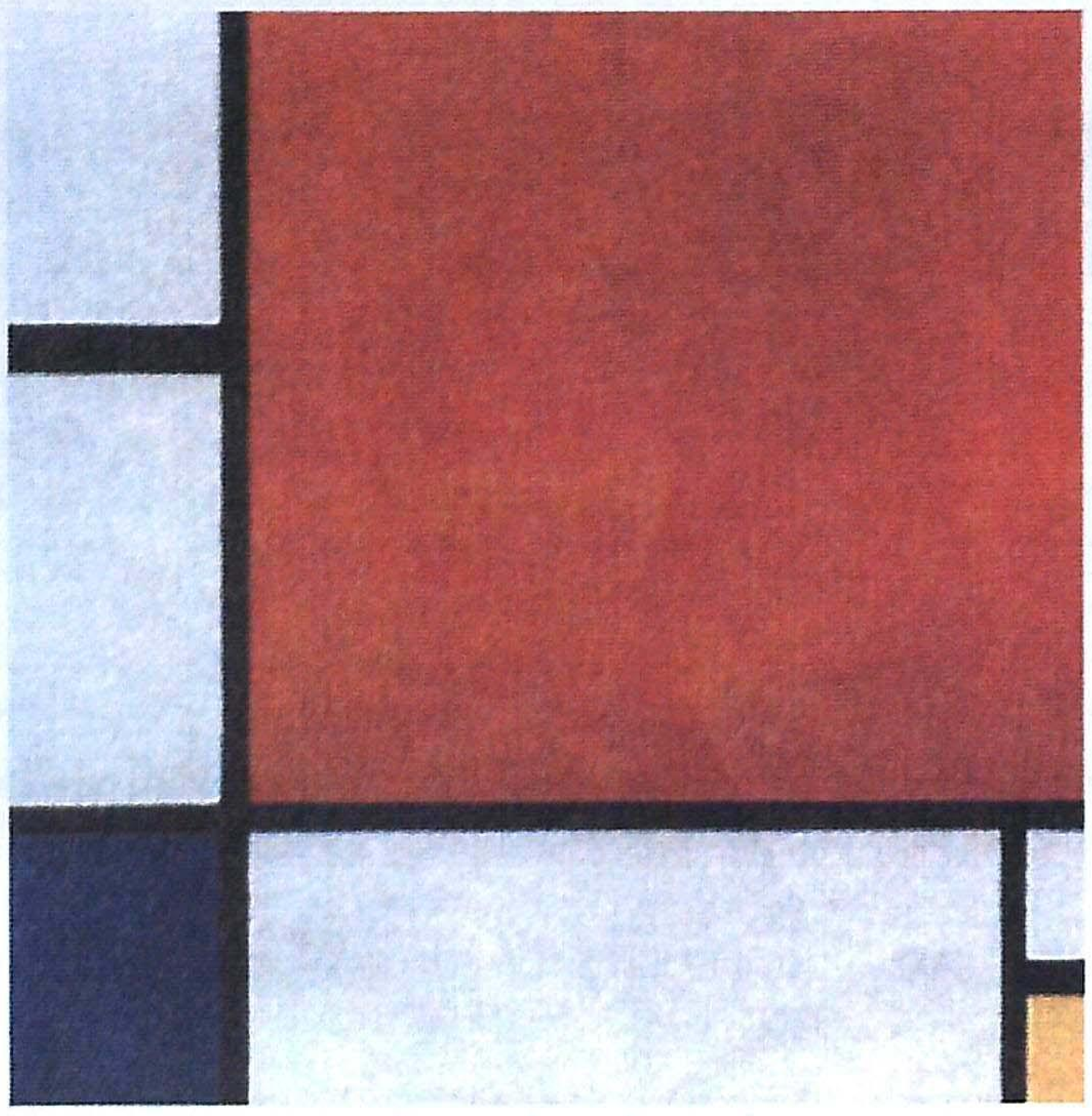
بالعالم، والتي لا تزال تهيكل وتتحكم في رؤيتنا للأشياء.

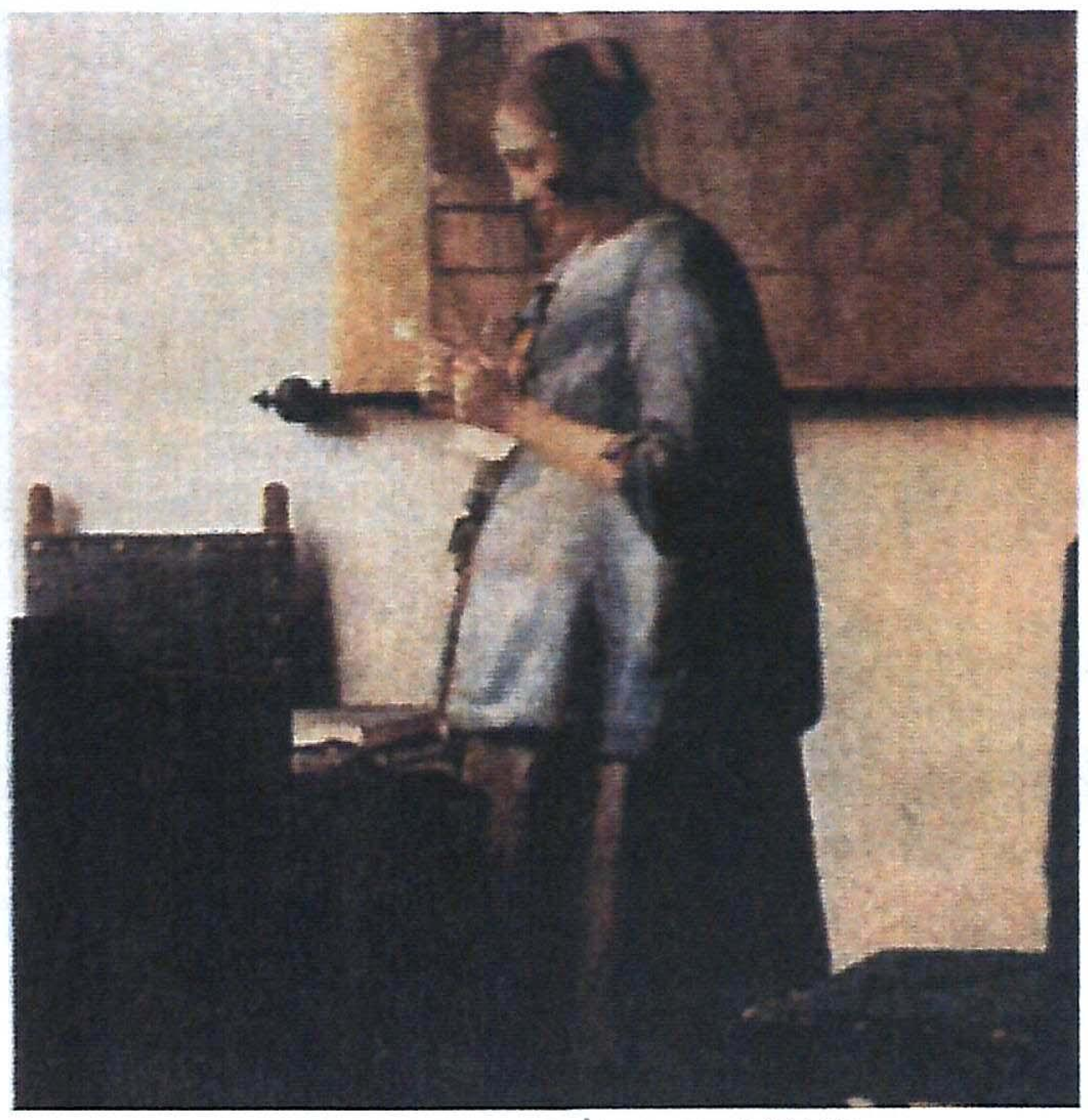
في الموسيقى أيضا، يضع فيبرن نفسه وريثا لباخ

لكن، وكما بينته من دون لبس الصفحات السابقة، فإن هذه الرؤية بعيدة جدا عن الواقع. فالكثير من اللوحات الكلاسيكية بل الأكاديمية، تمتلك مظاهر حديثة جدا. وهناك الكثير من الحداثيين يستلهمون أعمالهم ومن دون مواربة من الكلاسيكيات. ومن وجهة نظر عامة، يمكننا القول إن ما نسميه «حديثا» أو «عصريا» ليس في أغلب الأحيان سوى تعميم، و«تكبير» بالمعنى الفوتوغرافي للعبارة، لبعض الاكتشافات الهامشية لـ «الكلاسيكيات». فالأسلوب التجريدي كان موجودا بشكل جنيني في أعمال ترنر، ومفهوم التركيب الهندسي عند فرمير وهلم جرا.

ويصدق الأمر ذاته على الفنون الأخرى. فالزعيمان الثوريان للموسيقى الحديثة، شوينبرغ Schoenberg وبيرغ Berg، ينسبان أنفسهما إلى فاغنر وإلى العملين الفنيين الأخيرين لبيتهوفن، حيث يقومان باستقاء فكرة الموسيقى المتحررة من تلك القاعدة التاريخية، وليس «الطبيعية» والتي هي النغمة Tonalite. أما فيبرن، الأكثر راديكالية من بين فناني فيينا، فإن أنموذجه ومثاله هو باخ، وهو يفكر مثله بأن الموسيقى كانت وستظل هندسة معمارية، و«علم حساب صوتي» يتعين عليه أن يعود إلى مبدأ التنظيم والترتيب المنطقي، وهو ما كان في نظره يتمثل في الصيغ الصوتية أو اللحنية الاثنتي عشرية (الدوديكافونيكية) التي اقترحها شوينبرغ.

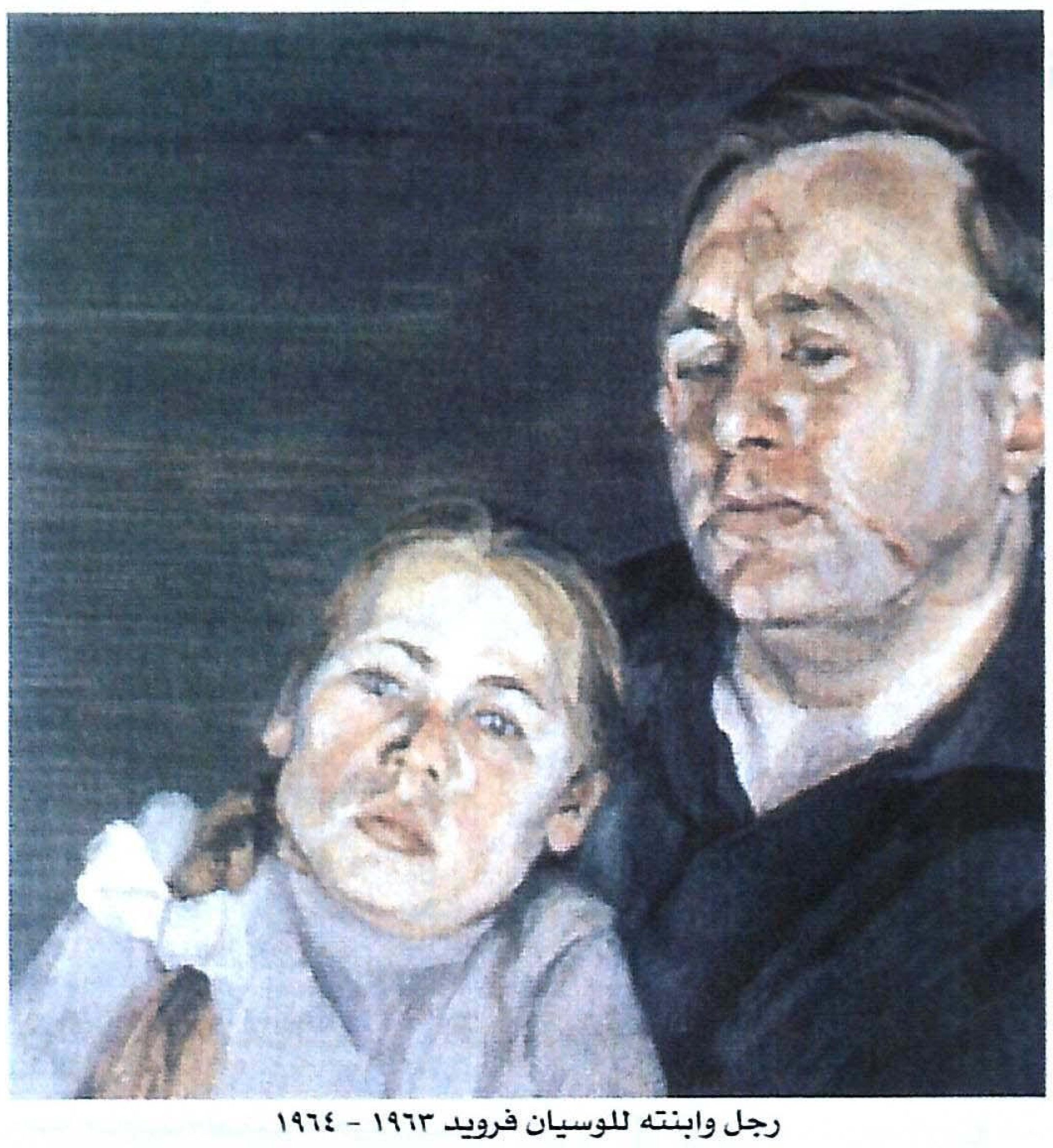
إن إضفاء النسبية على مفهومي الحديث والكلاسيكي لا يقود أبدا إلى القول «إنه ليس هناك من جديد تحت الشمس»، لكنه يعرض فكرة القول إنه ليس هناك، لا في الفن ولا في الحياة، وجود لجيل تلقائي ينبت من العدم، بل هناك حوار طويل بين الماضي والحاضر، تنبثق خلاله وتصاغ أساليب قادرة على إبراز حياتنا الحاضرة. إن نسيان واحد من هذين الحدين، الماضي أو الحاضر، اللذين يشكلان هذه المعادلة، معناه قطع وإلغاء كل فهم وإدراك حقيقي للفن، والأكثر من ذلك، ما يمكن للفن أن يقدمه لنا. إن ذلك يعني المكوث ضمن مجال الأساطير، فيما

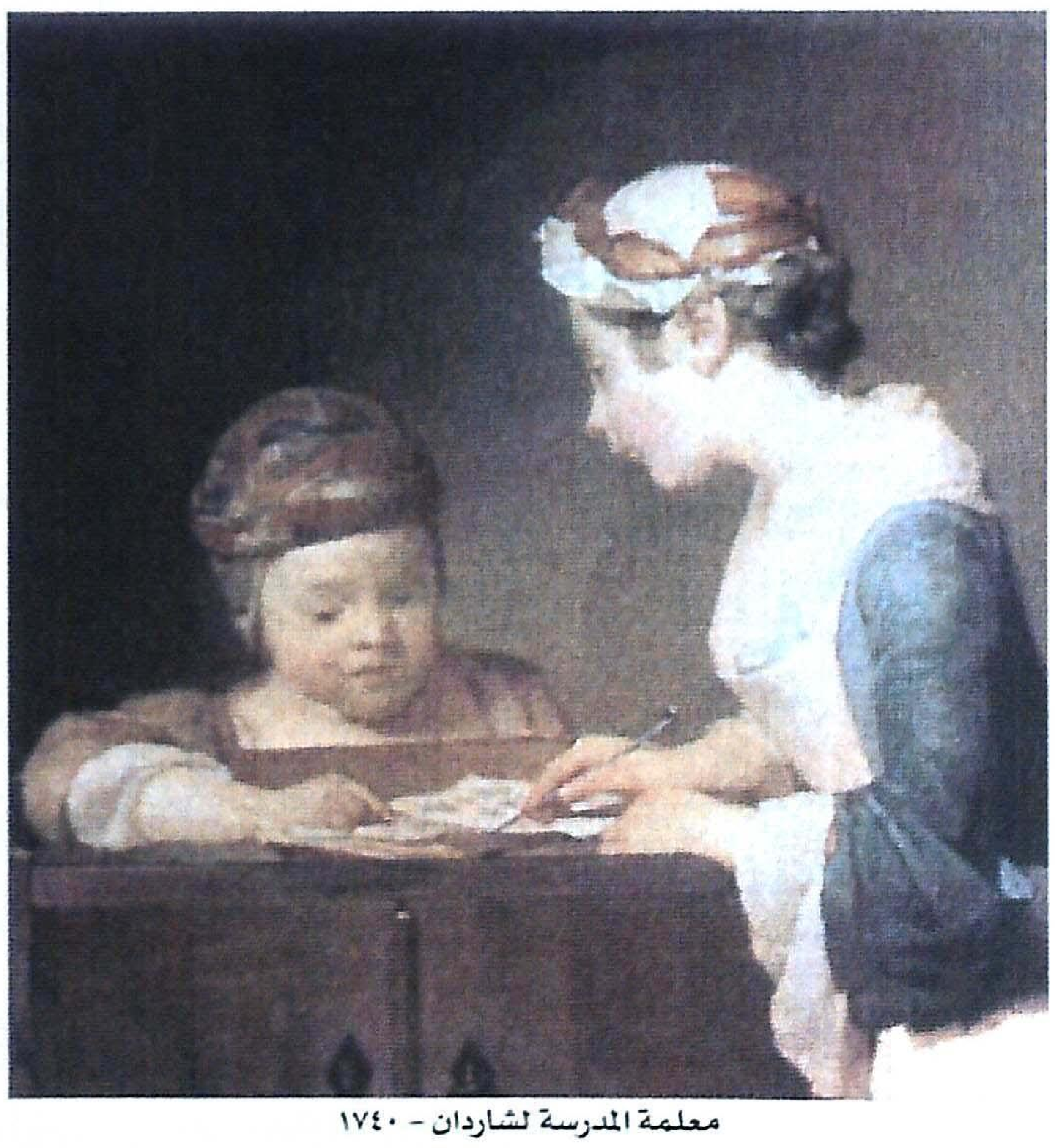

تشكيل بالأحمر والأزرق والأخضر والأصفر لموندريان


القارئة ذات الرداء الأزرق ١٦٦٣ - ١٦٦٤ - لفرمير

لوحة البابا الصارخ لبيكون ١٩٥٣

لوحة البابا إينوسنتو العاشر - لفيلا سكيث ١٦٥٠


رجل وابنته للوسيان فرويد ١٩٦٣ - ١٩٦٤


معلمة المدرسة لشاردان - ١٧٤٠

السؤال المطروح هنا، هو وبكل بساطة، سؤال الحياة.

اللوحات

١ - بيكاسو كان يحلم باستعادة تكوينات وتراكيب انغر Ingres

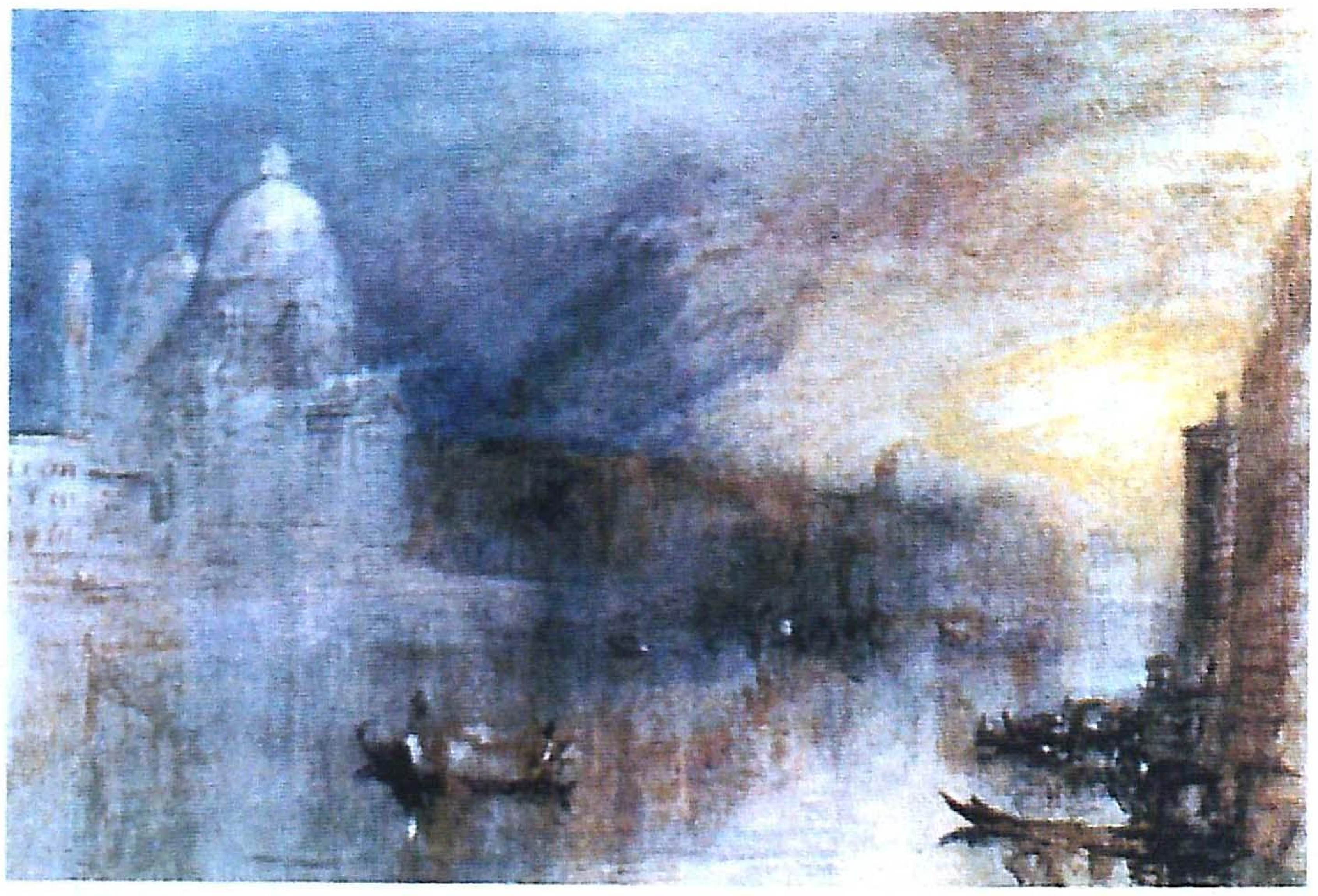
توصف عودة بيكاسو إلى الـ «نيوكلاسيكية - الكلاسيكية الجديدة» في العشرينيات بـ «المرحلة الأنغريسية» وعملية الموازاة هذه تذهب إلى أبعد من ذلك: فعبر حياته كلها، كان بيكاسو يعود إلى متحف اللوفر لدراسة لوحات إنغر، ولاسيما منها «العواري» إذ يعتبر انغر أب الرسم «الأكاديمي»، وما كان بيكاسو يتأمله بإعجاب في تلك اللوحات، هو علم معالجة لون البشرة، ومردوده التصويري، حيث إنه وبوسائل ووفق غايات مختلفة، حاول أن يقدم المعادل الحديث له، وذلك في العديد من تجاربه في رسم «العواري» ومن بينها لوحته التي رسمها في العام ١٩٠٦، وفيها شبه مع «المستحمة الصغيرة في الحرملك» التي رسمها انغر في العام ١٨٢٨.

٢ - تبدو طريقتا بيكاسو وانغر في بعض الأحيان متقاربتين جدا بحيث يمكن نسبة لوحة كل واحد منهما إلى الآخر، وهذا ما تبينه لوحة «بورتريه أولغا على أريكة» التي رسمها بيكاسو في العام ١٩١٧ ولوحة انغر الذائعة الصيت «بورتريه مدام دوفوساي» (العام ١٨٠٧).

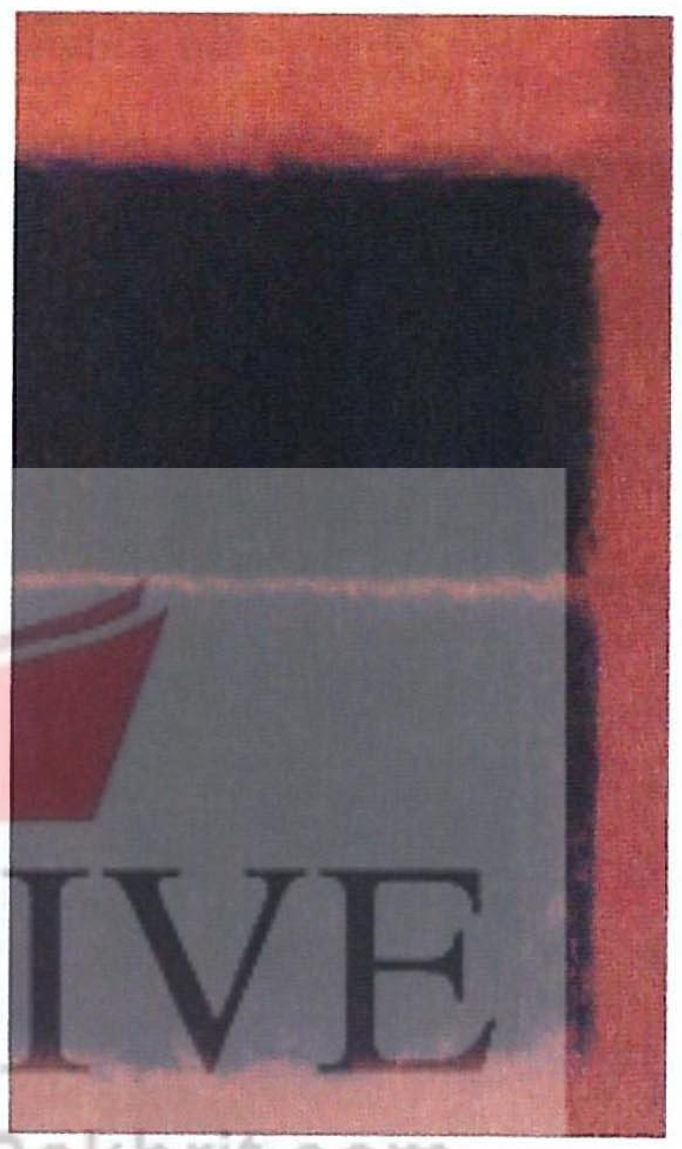
٣ - درس ديرين Derain باهتمام خلفيات لوحات البورتريه التي رسمها دافيد David.

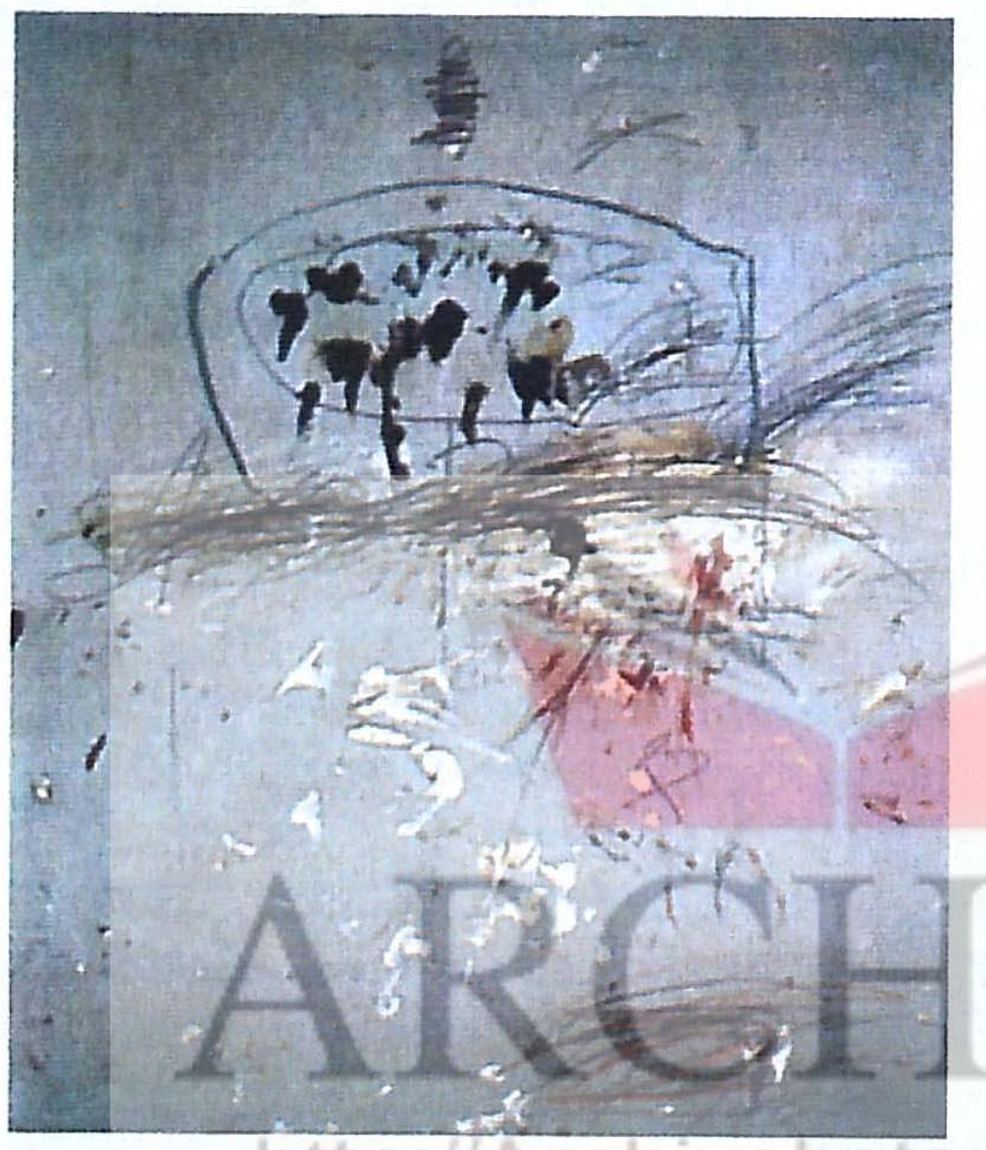
كغيره من رسامي القرن العشرين، كان أندريه ديرين (١٨٨٠ - ١٩٥٤) شديد الإعجاب بالرسام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


البندقية - لترنر

غروب الشمس لترنر




روما - لسي تومبلي ١٩٦٣

جاك لوي دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥)، أستاذ الرسم الكلاسيكي الفرنسي الحديث، وإذا كان دافيد قد شكل مصدر إلهام للرسم التاريخي ثم الأكاديمي في القرن التاسع عشر، إلا أنه أظهر في لوحاته بساطة في التشكيل تعتبر حداثية في ذلك الوقت. ويظهر الشبه بين لوحة «بورتريه الرسام أوتيرينو» التي رسمها ديرين في العام ١٩١٤، ولوحة «بورتريه مدام ترودين» التي رسمها دافيد بين العام ١٧٩١ - ١٧٩٢، وهنا تتعين الإشارة إلى التقارب الكبير بين خلفيتي اللوحتين، التي أنجزت بضربات فرشاة عصبية للمواد الملونة.

٤ - وكان بيكون يحلم بالوصول إلى «الحقيقة الحقيقية»، من دون قناع مثل فيلاسكيث

أكد فرانسيس بيكون (١٩٠٩ - ١٩٩٢) ذات يوم أنه يريد أن يرسم فيلاسكيث «لكن بتكوينات للبشرة تقارب «جلد فرس النهر». وبهذه العبارة الغريبة، كان يريد أن يقول ما أقوى من الرعب والوحشية، كان يريد أن يجعل غاية فنه الوصول إلى أمانة «الفعل المرصود» والتوصيف الذي لا تنازل عنه لـ «الإنسان العاري» الذي جُرد من قناعه الاجتماعي، وهي الطريق التي رسمتها، وفق تأكيده، أعمال فيلاسكيث (١٥٩٩ - ١٦٦٠). وهذا هو ما تبينه العلاقة الموجودة بين إحدى لوحاته التي يصور فيها نفسه (أتوبورتريه) وتعود إلى سنة ١٩٧٣، واللوحة الشهيرة (بلا تاريخ) التي رسمها فيلاسكيث تحت عنوان «قزم البلاط دون فرانشيسكو لثكانو».

دراسة عن قرب للوحة «البابا إينوسنتو العاشر» لفيلاسكيث (اللوحة الأصلية ١٦٥٠)، وللوحة «البابا الصارخ» التي رسمها بيكون في العام ١٩٥٣ وتبين أن بيكون قرر أن يذهب إلى أبعد من بيكون في البحث عن الحقيقة البشرية، باتجاهه نحو نوع من الانطباعية.

٥ - موندريان يحول هندسة لوحة فرمير إلى تجريد خالص

إن مواجهة واحدة من اللوحات التشكيلية الهندسية للرسام موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) والتي تعود إلى سنوات ١٩٢٠ و١٩٣٠، وعنوانها «تشكيل بالأحمر والأزرق والأصفر» مع لوحة فرمير المسماة «القارئة ذات الرداء الأزرق» (ح١٦٦٣ - ١٦٦٤) تبين حتى في عنواني اللوحتين، إلى أي مدى كان «التشكيل الحديث» عند موندريان، بعيدا عن الاتكاء على رؤية تجريدية - قبلية - للعالم، بل نابعة من تجربة عيانية، وإذن هي «تطبيقية» لدى هذا الأخير. إننا نجد في اللوحتين التركيب الهندسي نفسه، والتوازن نفسه بين كتل الألوان الكبرى، المتسامية بالتمجيد للضوء ذاته.

٦ - قام فرويد بدفع مفعول الحقيقة عند شاردان حتى حدود التعبيرية:

كان الرسام الإنجليزي لوسيان فرويد (مولود في العام ١٩٢٢) شديد الإعجاب بالرسام شاردان (١٦٩٩ - ١٧٧٩) ولاسيما بلوحته الشهيرة «معلمة المدرسة» التي رسمها في العام ١٧٤٠، ولذلك بحث في أعماله عن وجود ما سماه «مفعول الحقيقة» لأستاذ الرسم الفرنسي، و«مسكته الوجودية» لمشاهد الحياة أو مشاهد الطبيعة الجامدة. وهكذا ففي لوحته «رجل وابنته» التي تعود إلى العام ١٩٦٣ - ١٩٦٤، دفع بالواقعية إلى درجة بلغ معها نوعا من الرؤية التعبيرية المتطرفة التي تخالطها سوداوية بالغة الذروة.

٧ - روثكو وتومبلي لم يفتأ كل منهما يعترف بفضل ترنر عليه

لكم قيل في غالب الأحيان عن وليم ترنر (١٧٥٥ - ١٨٥١) إنه قد استبق الانطباعية الفرنسية التي تعود إلى الربع الأخير من القرن العشرين، أو تجريدية الخمسينيات، وفي واقع الحال، وككل الرسامين المخترعين، فإن أعماله الفنية تحتمل ما لا يحصى من التأويلات، سواء في معناها التشكيلي الملموس، أو في مغزاها التجريدي. وعبر هذا الطريق الأخير اندفع الأمريكي مارك روثكو (١٩٠٣ - ١٩٧٠) الذي تذكر لوحته «ضوء أحمر على أسود Light red over Black» (١٩٦٨) بلوحة «غروب الشمس» لترنر وكأنها انكفأت باتجاه خطوط قوتها الأساسية أو القاعدية، والصراع بين كتل الألوان الرئيسة التي تعبر عنها لوحة ترنر، كما لو أنه أراد أن يستفرغ منها كل بعدها «الميتافيزيقي».

٨ - أما سي تومبلي المولود سنة ١٩٢٨ (هنا لوحة روما ١٩٦٣) فهو أكثر إحساسا وشعورا تجاه التركيب الهندسي للمناظر عند ترنر (تحت لوحة «البندقية - فينيتزيا - القنال الكبير وساحة السلام - سالوتي»).

٩ - استبق مانيه في لوحة (حزمة الهليون ١٨٨٠) الأعمال الفنية المتركزة حول الأشياء، وهي أحد المحاور التي عمل عليها وارهول (مثل علبة معجون الطماطم كمبلس سوب ١ - ١٩٦٨) ◆

http://www.ibiblio.org/wm/point/auth/chardin/

موقع يعرض لمحة عن حياة الفنان الفرنسي جون شاردان، وعن فنه. كما يعرض مجموعة من أشهر لوحاته.

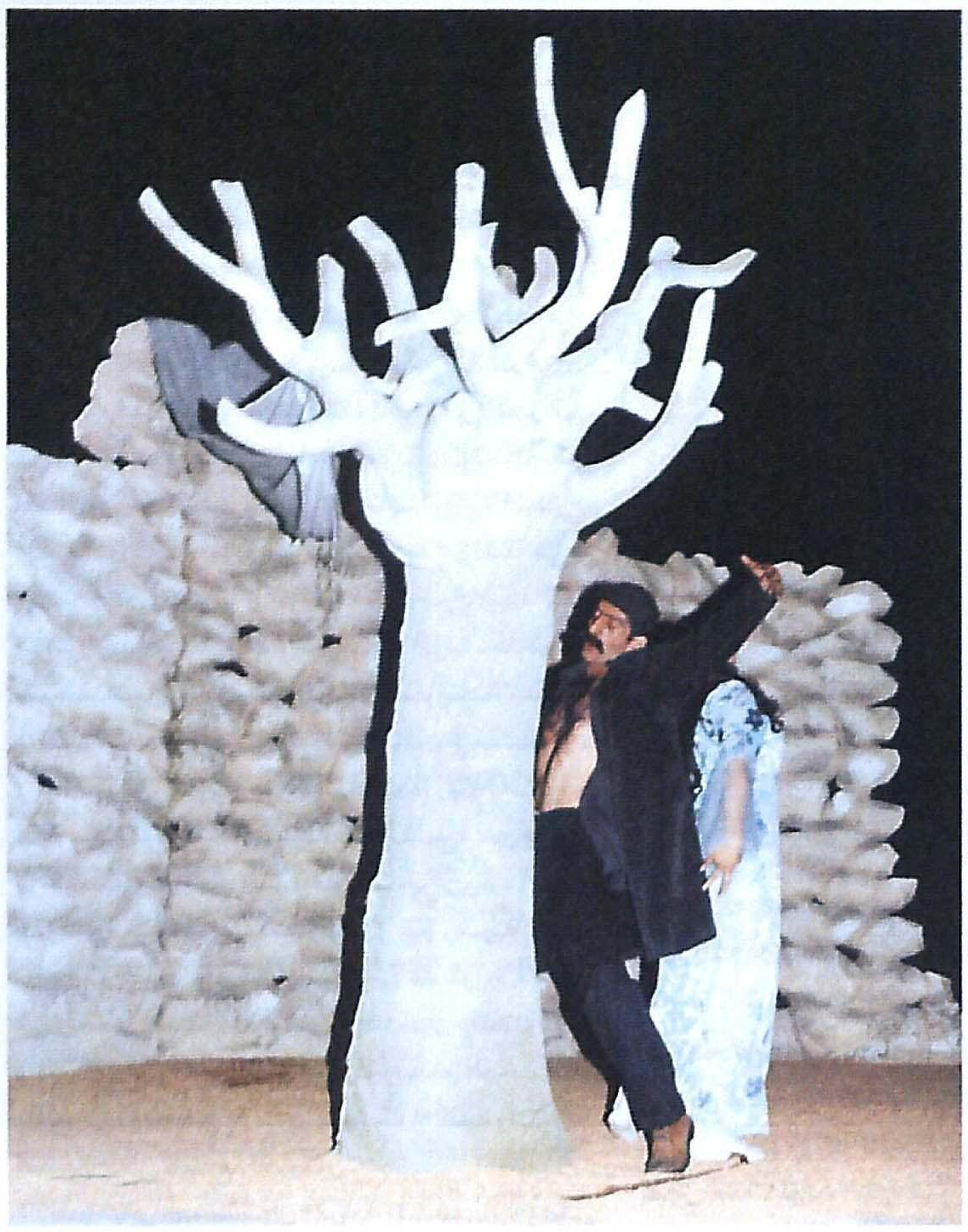
علبة معجون طماطم - كمبلس سوب - لوارهول ١٩٦٨

حزمة الهليون - لمانيه ١٨٨٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استقبلت الكويت كوكبة متألقة من مبدعي المسرح في الوطن العربي، خلال مهرجانها المسرحي الخامس الذي أقيم في الفترة من السادس عشر إلى السادس والعشرين من أبريل الماضي، والذي ساهمت به الكويت في تحريك الراكد والساكن في الحياة المسرحية العربية، وأكدت من خلاله على أهمية هذا الفن في الرقي بالفكر والوجدان العربي.

الكويت - الحسيني البجلاتي



مسرحية «الصباح الجميل»

شهد تكريم جيل الرواد ودق ناقوس الخطر

مهرجان المسرح الخامس.. محاولات شبابية تبحث عن فضاء مسرحي

ستة عروض مسرحية شاركت في المسابقة الرسمية للمهرجان، تمثل الفرق المسرحية الأهلية الأربع (العربي، الكويتي، الشعبي، الخليج) وفرقة مسرح الشباب التابعة للهيئة العامة للشباب والرياضة، وفرقة المسرح الجامعي التابعة لإدارة الأنشطة والبرامج الثقافية والفنية بالجامعة، بالإضافة إلى ثلاثة عروض قُدمت على هامش المهرجان.

تباين المستوى الفني والتقني للعروض الستة المشاركة في المسابقة الرسمية، لكن يمكن اعتبارها جميعا عروضا غير ناضجة تحتاج إلى كثير من الوقت والجهد والتدريب والدراسة لاستكمال تكوين مشاريعها المسرحية، فهي محاولات من شباب يحبون المسرح لكنهم لم يملكوا بعد أدواته، لذلك لم تكن مفاجأة أن تقرير لجنة التحكيم حجب أربع جوائز كبرى هي جائزة أفضل عرض مسرحي، وجوائز الإخراج والتأليف والديكور، وهو الأمر الذي يعني دقا صريحا لناقوس الخطر على مستقبل هذا الفن، الذي يحتاج إلى تضافر كافة المؤسسات الثقافية والأهلية والتعليمية لوضع مشاكل المسرح على مائدة البحث ووضع تصورات قابلة للتنفيذ للخروج به من كبوته.

كما شهد المهرجان العديد من الأنشطة والفعاليات الأخرى منها تكريم خمسة من رواد المسرح العربي هم أسماء الراحلين سالم الفقعان وكاظم القلاف وعدنان حامد، بالإضافة إلى الفنانين محمد توفيق وسميحة أيوب، وقد وثق المهرجان مسيرة هؤلاء الفنانين من خلال إصدار كتيبات حول المسيرة الفنية لكل منهم تخليدا لذكرى الراحلين منهم وحتى تستفيد الأجيال الفنية المتعاقبة من مسيرتهم.

وشهد المهرجان ندوة بعنوان «تجربتي مع المسرح» استضاف بها سبعة من رواد الحركة المسرحية العربية في حوار مفتوح لطرح تجربتهم للأجيال الجديدة من مبدعي ومحبي هذا الفن، وهم الفنانون أسعد فضة، يعقوب الشدراوي، محمد توفيق، محمود ياسين، نادر ونادرة عمران، د. يوسف نجم.

والآن نقدم قراءة نقدية لعروض المهرجان التسعة.

كان عرض «مربي الزوجات» أول العروض المقدمة في المهرجان، الذي مثل فرقة المسرح العربي، التي تأسست العام ١٩٦١ كأول فرقة مسرحية كويتية يتم تأسيسها في عصر التحديث من خلال دائرة الشؤون.

المسرحية أعدها وأخرجها أحمد الشطي عن نص لموليير يحمل اسم «مدرسة الزوجات» بطولة أسامة الشطي وعبير يحيى وأحمد الخليل وفاطمة اليزيد ووليد الرديني وشهاب جوهر. ديكور وأزياء إسراء العسكر والمؤثرات الصوتية والضوئية لياسر باقر.

تدور المسرحية عن طبيعة العلاقة الأزلية بين الزوج والزوجة، في إطار الأسرة الصغيرة، ومن خلال هذه العلاقة تنشأ العلاقة الأكبر داخل المجتمع والعالم. وتطرح المسرحية رؤية الرجل المنحل للمرأة، ففي الوقت الذي يعطي «أرنولف» بطل العرض لنفسه الحق في ممارسة الانحلال، يختار فتاه ساذجة ليربيها على قيمه المتسلطة النابعة من نظرته المحدودة للمرأة التي لا تعدو أن تكون خادمة ومحظية لإرضاء رجولته المزعومة، فيحيط زوجته بسياج حديدي لمنعها من الاختلاط والخروج خارج عالمه، لكن الخيانة - من وجهة نظره - تأتي عندما تهرب «إينيس» مع ابن صديق أرنولف بعد أن وقعت في غرامه.

على مستوى الرؤية البصرية للمنظر المسرحي يقدم الشطي عرضه عبر مستويين، الأول هو الأمامي الموجود في عمق خشبة المسرح والمواجه مباشرة للجمهور، والثاني هو المستوى الأعلى ووضع فيه المرقص كمكان حقيقي تم استخدامه كمكان متخيل في عقل أرنولف.

فلسفة نص موليير تنتصر للحب والمرأة والمشاعر العفوية النبيلة، وهذا ما حاول الشطي تأكيده، لكن فهمه القاصر لعملية الإعداد المسرحي واكتفاءه بحذف أجزاء من نص موليير، دون وجود إعداد بالمعنى الحقيقي لرواية موليير، جعل العرض أشبه بالاسكتشات المقصوصة والمتراصة بجوار بعضها بعضا دون وجود رابط حقيقي يجمعها على المستوى الفكري والفني، ساعد على ذلك تقديمه للعرض بشخوصه كما قدمهم موليير في إطار زمانه وبيئته، وهو مكان له عادات وتقاليد وثقافة مختلفة تماما بل ومتناقضة مع المجتمع الذي يقدم فيه الشطي رؤيته، فبدا العرض كأنه مترجم ومصنوع بحرفية عالية، لكنه يفتقد روح الصدق ولمسة الإبداع العفوية. لكن يبقى أحمد الشطي مشروع مخرج جيد يحتاج إلى الكثير من الدراسة والخبرة والعمل.

> ستة عروض اشتركت في المسابقة الرسمية للمهرجان، تباين مستواها الفني والتقني، وجميعها عروض غير مكتملة تحتاج من المسرحيين امتلاك أدواتهم لاستكمال مشاريعهم المسرحية

فرقة مسرح الشباب التي أشرفت على إنشائها وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل العام ١٩٨١، وتتبع حاليا قطاع الشباب بالهيئة العامة للشباب والرياضة، قدمت عرض «الشوكة والملعقة والسكين» تأليف إنعام سعود وإخراج خالد المفيدي، وبطولة منى شداد، سليمان المفيدي، بدو البلوشي، يعقوب الصليلي، ياسر العماري. ديكور وأزياء فاطمة القامس.

قدمت الكاتبة رؤيتها الفلسفية الخاصة بها على مستويين، الأول هو الحدث الدرامي المرئي على خشبة المسرح، من خلال علاقة بين الزوج الفقير المقهور وزوجته الثرية المتسلطة. والثاني هو الإطار الفانتازي الذي قُدم بالدمى وتجرى أحداثه في مطبخ الأسرة ذاتها، وأبطاله هم الملعقة والشوكة والسكين، كمعادل موضعي للأسرة التي تدور أحداث العرض بين أفرادها.

يبدأ العرض بمقدمة غنائية راقصة للدمى ثم مشهد واقعي بين الزوج والزوجة ثم عودة إلى المشهد الفانتازى بين الدمى، وهو تقسيم هندسي حرفي لكنه لم يقدم دفعه لرؤية العرض الفكرية، التي تاهت وسط محاولة تجريب غير واضحة وإظهار قدرات غير واعية في تحريك وإدارة المشهد المسرحي، فجاءت الرؤية الدرامية مشوشة انعكست بالطبع على مستوى الرؤية البصرية، ساعد على تفاقمها الفهم الخاطئ من الكاتبة لأهمية توظيف المشهد المسرحي وتتبعه لخلق وإتمام العمل المسرحي، فسيطرت عليها الجمل الحوارية الطويلة التي لا تدفع الحدث للأمام ولا تُسلم للمشهد التالي أي إضافة، فيمكن بدء المسرحية من أي مشهد دون أن يؤثر ذلك في السياق العام للعرض. فضلا عن فجاجة الحوار في مشاهد الشتائم بين الزوجة المتسلطة بأموالها وزوجها المنكسر لإحساسه بأنه أقل منها ماديا واجتماعيا، ثم محاولاتها خلق عالم متخيل للعلاقة نفسها بين أدوات المطبخ داخل منزل هذه الأسرة.

إذا كان النص مترهلا وغير متماسك بهذا الشكل، كان طبيعيا أن تكون رؤية خالد المفيدي المسرحية على الدرجة نفسها من عدم التماسك والوضوح، على الرغم من محاولاته في تحريك الحدث ومحاولة خلق إيقاع سريع عن طريق الإضاءة الفسفورية والألوان الزاهية التي استخدمها مع الدمى، فكانت أقرب إلى إضاءة الحفلات الراقصة، فزادت من فجاجة العرض، وجاء ضعف الديكور وعدم وجود تشكيل فني للمنظر المسرحي ليؤكد الضعف الواضح نفسه في العرض المسرحي.

فرقة المسرح الكويتي التي تأسست العام ١٩٦٤ واشهرت بوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كإحدى جمعيات النفع العام. قدمت عرض «علامة استفهام» تأليف وإخراج محمود إسماعيل، الذي حاول أن يقدم رؤيته بنفسه اعتقادا منه أنه يقدم رؤية سياسية جريئة. تتمثل في ثورة للجياع والمحرومين ضد هيمنة وغطرسة حكام البلاط الروماني.

إذا كان الكاتب حسن النية فيما يطرحه. فإن حسن النوايا ليس كافيا لصنع مسرح راق. فالكاتب قدم رؤية مباشرة لمقولة النص المسرحي. في حين قدم رؤية إسقاطية ورمزية لمقولة العرض المسرحي، ففصل بين ذات الكاتب ورؤية المخرج. وقد يكون ذلك مبررا في حالة وجود مؤلف آخر أو مخرج ثان، لكن لأن المؤلف هو المخرج فقد كان الأمر أشبه بـ «النكتة». إذ يحاول المؤلف محمود إسماعيل، أن يقدم إدانات صريحة للظلم والفساد، وينحاز مع البسطاء والفقراء والمقهورين، ويدعو إلى امتلاكهم زمام أمورهم لتغيير تركيبة السلطة والمجتمع، عن طريق توحدهم وثورتهم ضد الفاسدين، بينما قدم «المخرج» محمود إسماعيل رؤية رمزية لهذه المقولات فقسم خشبة المسرح إلى مستويين، الأول في العمق لأسفل قدم فيه الكادحين والمظلومين، والثاني في أعلى الخشبة ويضم الوجهاء والنبلاء، وتجمع الاثنين سفينة واحدة رمز بها للحياة التي تجمع الفريقين.

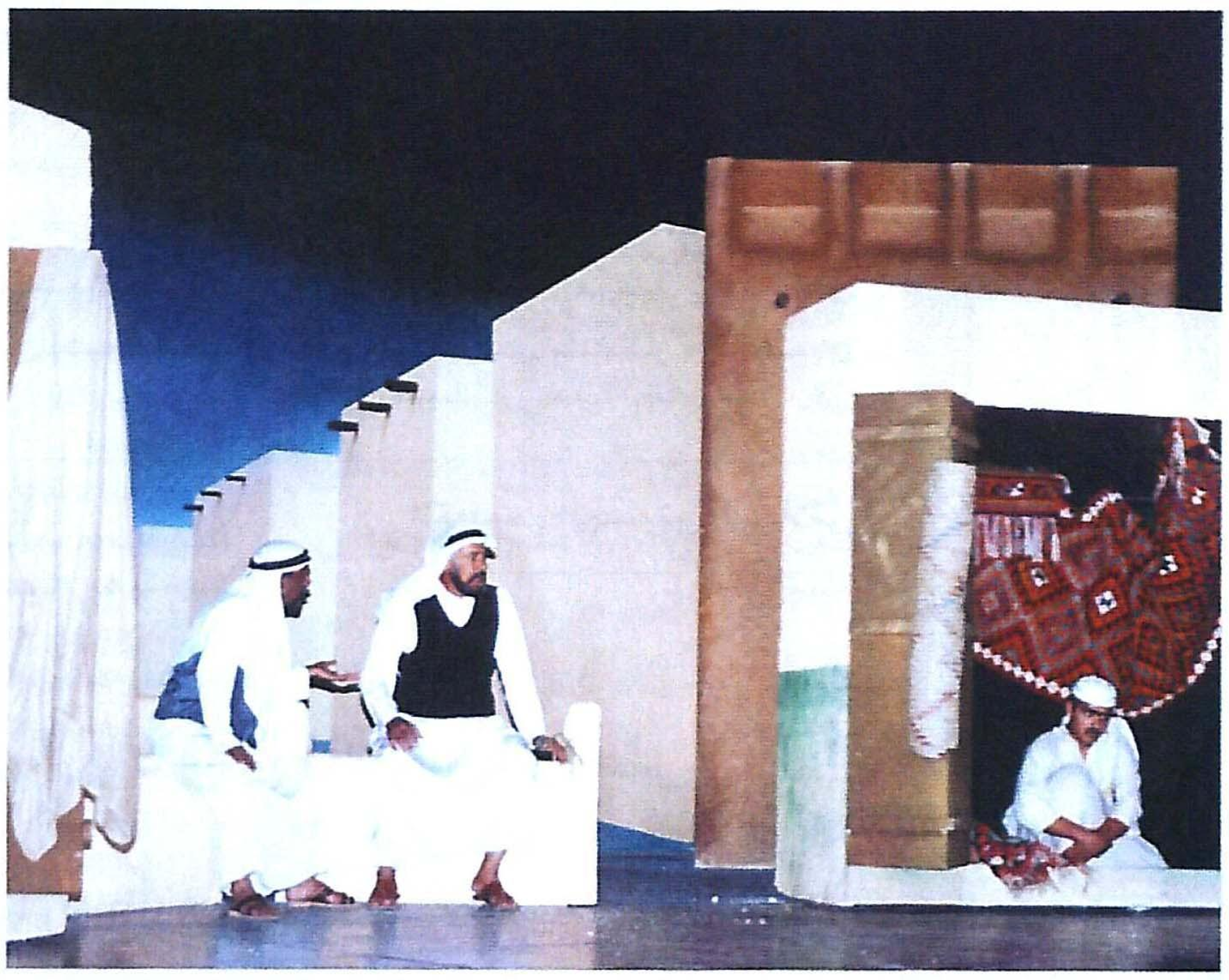
هذا على مستوى الرؤية البصرية وعلى مستوى الرؤية الفكرية، فنجده حين يقدم البسطاء داخل سجونهم يتم اقتيادهم وجلدهم بالسياط، يقدم الأثرياء وهم يشربون الخمر ويعيشون حياتهم اللاهية، وبالتأكيد هي رؤية قاصرة جدا، لأن الربط العضوي بين الفساد والثراء وبين الفقر والنبل العقائدي أمر غير حقيقي ولا يمكن إثباته أو تعميمه. وهذا ما قدمه محمود إسماعيل في باقي رموزه المسرحية، فيقدم الوسيط بين الفريقين في إطاره التقليدي، فهو الذي يقدم الطعام الفاسد للبسطاء ليحرضهم على الثورة ضد الأثرياء، في الوقت نفسه الذي يحرض فيه الأثرياء ضد الفقراء.

ساعد على هذا التشتت هذا الكم الهائل من الممثلين والمجاميع الذي حشر به خشبة المسرح وكأن الأمر أشبه بالكرنفالات المسرحية، وحتى حين حاول تقديم رؤية بصرية نجده قد اكتفى بنقل الحدث من أسفل إلى أعلى ثم العكس بطريقة أوتوماتيكية، الأمر الذي خلق رتابة على مستوى التلقي.

في المحطة الرابعة من محطات مسابقة المهرجان كان عرض فرقة المسرح الشعبي، التي أسسها الفنان محمد النشمي بعد عودته من القاهرة العام ١٩٥٤، وكانت في البداية تحمل اسم فرقة الكشاف الوطني، كأول تجمع مسرحي منظم يقدم نقدا صريحا للمجتمع.

قدمت الفرقة مسرحية «طار برزقه» إخراج جهاد العطار وتأليف الكاتبة الواعدة فطامي العطار التي نوهت بها لجنة التحكيم ككاتبة متميزة. وقام ببطولة العرض جاسم النبهان، جاسم الصالح، عبدالإمام عبدالله، إبراهيم القطان، سالم العطوان، خالد الطرسوم، أسماء ومحمد العطار، سعد الملحم، ومجموعة كبيرة من الشباب.

مثل شعبي يأتي على لسان «عايش» بطل العرض في نهاية المسرحية يقول «علمناه الطرارة سبقنا عند البيبان» تلخص تيمة النص المسرحي من خلاله، فالعرض يدور في فترة الخمسينيات حول خلف ابن التاجر الكبير الذي يعمل موظفا



كويت الخمسينيات في مسرحية «طار برزقه»

في الحكومة، وعندما يقع في غرام ابنه الشحاذ عايش، يشترط عليه أن يعمل معه في الشحاذة كي يقبل به زوجا لابنته، والمفارقة الدرامية هي قبول خلف لهذا الشرط، وعندما يبدأ العمل تبدأ تعرية المتناقضات التي يضمها المجتمع بين جنباته، فيكتشف خلف أنه يكسب في اليوم الواحد نصف راتبه من الحكومة، الأمر الذي يجعله يفضل أن يبقى في النهاية شحاذا.

حاول النص المسرحي تجاوز النظرية الطبقية المعتادة في ظل الفوارق المادية بين خلف وعايشة، لينقلب الوضع ويحول عايش إلى متحكم في إدارة خلف، وسط المفارقة الدرامية الكبرى التي تفاجئ المتلقي، عندما يتحول المجتمع بأكمله إلى مجموعة من الطرارة.

حاول المخرج جهاد العطار نقل الصورة الواقعية لكويت الخمسينيات عبر المشاهد المتنوعة التي يضمها العمل مثل السوق والمقهى والحي ومنزل الشحاذ، إلا أن مصمم الديكور فهد المدن قدم قطعا كبيرة جدا لا تتواءم مع أحجام الممثلين ومساحة خشبة المسرح، كما قام بتوزيعها بطريقة سيئة أعاقت كثيرا من حركة الممثلين. فهو يوزع المجاميع في أرجاء الخشبة وبين المناظر المسرحية، ويضع رجلا مستلقيا على أريكة طوال العرض وهو أمر مثير للتساؤل لأنه بلا معنى درامي، تماما مثلما فعل المخرج عندما قام بإنزال الشحاذين إلى صالة العرض من دون مبرر أيضا في محاولة منه لكسر الحائط الرابع بين الممثل والمتلقي.

حاولت الكاتبة فطامي العطار طرح العديد من التساؤلات التي تستشرف المستقبل وتحاول من خلال بنائها الدرامي طرح رؤيتها للعالم والذات عبر شخوصها الدراميين. واستطاعت أن تلملم شتات ذاكراتها التي كونتها من حكايات الأجداد وأن تنسج منها عالما مسرحيا، يتأمل ويرصد ويحلل الواقع، ويكشف همومه عبر مخيلتها التي استهدفت آليات جديدة في اللغة والمعنى ومضمون العمل. وهي مشروع كاتبة متميزة تحتاج إلى كثير من القراءة والاطلاع.

> فلسفة نص موليير «مربي الزوجات» تنتصر للحب والمرأة والمشاعر العفوية النبيلة، وهذا ما حاول مخرج العرض أحمد الشطي تأكيده، من خلال إعداده للنص

وكان تسليط الضوء على هذه الكاتبة أمرا يحسب للمهرجان في إضاءة كل الوجوه التي تبشر بالخير في الحركة المسرحية الكويتية.

فرقة المسرح الجامعي التي بدأت نشاطها العام ١٩٧٧ وقدمت العديد من الأعمال والوجوه المسرحية المهمة قدمت مسرحية «لك حبي» تأليف وإخراج شريفة الكندري.

جاء العرض في مجمله مباشرا يقدم نصائح مثل نصائح مذيعات التليفزيون للأطفال «اشربوا اللبن قبل النوم». وهذا ما نصحتنا به المؤلفة والمخرجة بطريقة أخرى، فهي تؤكد أن التفكك الأسري أدى إلى تفكك المجتمع وبالتالي احتلاله، لكن الوحدة قادت الوطن إلى التحرر، وهي مقولة بعيدة تماما عن معطيات الواقع السياسي، فالغزو العراقي للكويت كان عملية قرصنة بقوة السلاح غرضها نهب خيرات وطن مسالم وآمن. وإذا كانت الكاتبة تريد طرح فكرة التفكك الأسري والصراع بين الأصالة والمعاصرة وتدين القيم الجديدة التي أفرزتها العولمة، وتعليتها على حساب الشرف والأخلاق، فإن هذه المعاني تسربت من بين يديها، وكان بإمكانها الإمساك بهذا الخيط العام لتنسج من خلاله رؤيتها الفنية، دون الادعاء بتحميل تلك الفكرة المكررة أي مضامين سياسية، كانت عبئا لم يحتمله النص لأنها قدمت شخوص روايتها بشكل مباشر وصريح، فالإخوة الأربعة يعيش أحدهم في الماضي ويتقوقع داخله رافضا كل معطيات العلم والحضارة، عكس الثاني الذي يسعى إلى العلم من خلال استكمال رسالته للدكتوراه، في حين يكتفي الثالث بالانزواء وراء العبادة والأخير بعيش حياة لاهية عابثة.

من خلال هذا التناقض بين الشخصيات الأربع، حاولت شريفة الكندري تمرير مقولات ساذجة في مضمونها النهائي، لأن الاستمساك بجذور حضارتنا وتراثنا ليس ضد العلم واكتساب معارف ومهارات جديدة، والاحتماء بقيم وتعاليم ديننا لا يمكن أن تتحول إلى قيد وسجن على حرية الأفراد في الإبداع وهي رؤية نمطية جدا يقدمها أولئك الجامدون الذين يقرأون التاريخ بعيون الموتى.

هذا التناقض بدا أمرا بدهيا في رؤيتها الإخراجية أيضا، فجاءت الحركة عشوائية حتى في مشهد الحوار الصامت الذي يغير فيه الدكتور رأيه ثم إقحام مشهد الغزو بهذه الطريقة المتعسفة، ينزل بعدها علم الأسرى ويسير موكب الشهداء على أنغام طبول بحرية لأغنية شادي الخليج، ليس لها علاقة بالحدث، فجاءت مقطوعة عن سياقها ومفصولة عن السياق العام للعرض، وتحول هذا المشهد بخلفيته التي حملت صور شهداء الجامعة إلى حفل تأبين وليس عرضا مسرحيا، تماما مثلما جاء ديكور العرض قطعا صماء صممها أحمد الأيوب ودلال الرضوان، فبدت تشققات الحائط والأحجار المرسومة فوقها توحي لنا برسومات المدارس والدواوين الحكومية.

واختتمت عروض المسابقة الرسمية مع مسرحية «الصباح الجميل» التي قدمتها فرقة مسرح الخليج العربي التي تأسست العام ١٩٦٣ كأول فرقة مسرحية أهلية في الكويت.

«الصباح الجميل» تأليف مهدي الصايغ وإخراج جبر محمدي، بطولة محمد الرشيد، فرح علي، خليفة عمر، يسرية المغربي، بسام الكندري، ديكور وأزياء عنبر وليد وإضاءة علي حسن.

العرض يحمل مضامين سياسية واضحة مكتوبة بلغة حوارية شعرية، من خلال أسرة بائسة، ابنها الأكبر فواز شاب عاجز مبتور القدمين، اغتصب جنود الاحتلال الصهيوني خطيبته لمياء أمام عينيه، وهو عاجز لا يستطيع الدفاع عنها، ويُستشهد شقيقه الأصغر وهو يقاوم جنود الاحتلال، وتكتفي أمه بالبكاء والعويل، في حين وافق الأب على خيانة وطنه وبيعه بأبخس الأثمان، بعد أن قايض تاريخه وحضارته ودينه ودماء أبنائه بالمال.

النص مليء بالدلالات الرمزية التي قدمها المخرج عبر معادلات تشكيلية بمساعدة الديكور الذي قدمته عنبر وليد على شكل شجرة جدباء يابسة أمام حوائط يختبئون فيها من رصاص العدو، توحي بالثكنات العسكرية أكثر منها إلى جدار المنزل، فعندما يقدم مشهد اغتصاب لمياء أمام عيني فواز، فإنه يؤكد أن الوطن كله يُغتصب ويُنتهك شرفه، فكلنا - من فقد قدميه ومن لم يفقد - أسكته العجز أو أقعدته قلة الحيلة عن مواجهة هذا المغتصب، الذي وجد من يوافق على بيع ترابه وشرفه ودمه.

هذه المقولات المرضية لطموحنا اللغوي في مقاومة العدو، لا يمكن لها أن تغفل هذا التخبط الواضح في رؤية المخرج للمنظر المسرحي لمكون العرض النهائي، فبتنا أمام حوار شعري له جرس موسيقي، لكنه يفتقد إلى الدلالات الدرامية الواضحة، فأصبح أقرب إلى دروس الأناشيد والخطابة.

في حين جاءت معظم الشخصيات مبتورة الجذور كأنها معلقة في الهواء بلا ماض أو جذور درامية تبرر - حتى على المستوى التفسيري - سقوط الأب في مستنقع الخيانة أو اكتفاء الأم بالصراخ والبكاء، وفقدان قدرة فواز على الفعل مع فقدان قدرته على الحركة. هذا الأسلوب «التشيكوفي» يملك القدرة على التسلل من خلال اللغة بتحميلها الكثير من المضامين إلى داخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتلقي بتوظيف عناصر الإثارة داخله لخلق شحنة الغضب القادرة على تحويله إلى فعل حقيقي، وهي غاية نبيلة كانت أكبر من إمكانات النص المكتوب والعرض المرئي.

خارج إطار المسابقة الرسمية قدمت ثلاثة أعمال مسرحية، الأولى قدمتها فرقة مسرح الشارقة الوطني، التي تأسست العام ١٩٧٥ وتعتبر إحدى أهم الفرق المسرحية في دولة الإمارات العربية، وقدمت عبر مسيرتها الفنية أكثر من أربعين عملا مسرحيا.

قدمت الفرقة في افتتاح المهرجان عرض «حظوظ حنظلة الحنظلي» وهو معالجة لرائعة سعد الله ونوس «رحلة حنظلة»، أعدها للمسرح مخرج العرض قاسم محمد وبطلاه أحمد الجسمي وسيف الغانم. ورواية ونوس الأصلية معروفة وقدمت أكثر من مرة فوق المسارح العربية. وتدور حول «حنظلة» المواطن العربي المسالم حين يقوم برحلة من الغفلة إلى اليقظة، فحنظلة إنسان بسيط عاش وتربى في ظل أيديولوجيات سياسية تتغير بتغير الحكام، في رحلته من الغفلة إلى المعرفة والوعي يواجه قسوة السجن ومذلة القهر وسفالة الخيانة، يحرضه «حرفوش» صديقه طوال الرحلة على الفهم والمعرفة والرفض والتمرد.

وعلى الرغم من تخوفي الشديد من محاولة «اللعب» بنص سعدالله ونوس، الذي كتبه بدمه ليدمي جراحنا ويكشف عوراتنا ويضع رجولتنا في قفص الاتهام، فإن المعالجة المسرحية خرجت من هذا «الفخ» منذ البداية عندما أخبرنا الراوي أننا هنا لنمثل حكاية، أنتم - الجماهير - تعرفون ذلك، ونحن أيضا نعرف أننا نمثل، فتحول الأمر إلى لعبة مسرحية، لذلك استطاع ببساطة متناهية أن يحذف مشهدين كاملين من النص الأصلي، ويبرر الراوي أو حرفوش ذلك بقوله: «لن أقدم مشهدي الحكومة والمثقفين». هذه اللعبة المسرحية خلقت حالة توحد مع العرض المسرحي، حولتنا جميعا إلى حنظلة، فأصبح أنا وأنت وكل الشعوب المقهورة التي تعاني الفساد والتسلط والديكتاتورية.

وعلى الرغم من ذلك فإنه يجب ألا نغفل الضعف الواضح في تكوين المنظر المسرحي، باستثناء مشهد العراف الذي يرمز للجهل والخرافة، عندما قدمه عملاق كبير وحنظلة أمامه ضئيل يصدق الأوهام ويتعاطى الخرافة، وعدم استخدام قاسم محمد للإضاءة والموسيقى كأحد العناصر المكونة لدلالة المنظر المسرحي وتأثيره المباشر في المتلقي.

وللمرة الأولى في تاريخ المهرجانات المحلية في الكويت قدم الفنان الشاب سليمان البسام إحدى تجاربه المسرحية الجريئة، وهي مسرحية «هاملت» نص شكسبير الخالد الذي كتبه العام ١٦٠٣، قدمه البسام باللغة الإنجليزية واثنا عشر ممثلا من أستراليا وألمانيا وإنجلترا، من خلال فرقته المسرحية التي سماها «زوام».

حرص سليمان البسام على تبسيط النص وتجاوز عرقلة اللغة الشعرية، فقام بإعداد النص ليقدمه في ساعة وخمس وأربعين دقيقة فقط، ساعده على ذلك خبرته السابقة في تقديم تلك التجارب المسرحية في عدد من الدول الأوروبية. بعد أن درس المسرح في لندن وعمل منذ العام ١٩٩٤ مساعد مخرج، تعرف خلالها على نصوص عالمية لكتاب بارزين مثل بطرس ستراندس وهايز مولز.

تتركز المسرحية - كما هو معروف - على تيمة التردد وهو الخطأ التراجيدي الذي وقع فيه هاملت، حينما يظهر شبح والده ليطلب منه الانتقام من عمه الملك الجديد ووالدته اللذين اشتركا في جريمة قتل هاملت الأب ملك الدنمارك، ويعيش هاملت الابن على التردد في الانتقام مدعيا الجنون تارة، ومواجهة أمه بالجريمة تارة أخرى.

ووسط مناخ مسرحي حداثي تجريبي على مادة كلاسيكية قابلة للتأويل، ومن خلال توظيف العناصر البصرية مع الموسيقى يبدو المخرج واعيا لمحاولته التجريبية على نص شكسبير الكلاسيكي، وهي التقنية التي استخدمها طوال العرض، فهو يلجأ إلى استدراج ذكريات هاملت فيحول ذلك إلى مشهد تصوير فيديو عبر الشاشة الكبيرة التي وضعها في منتصف خشبة المسرح، وفي مشهد آخر يقدم على الشاشة نفسها مشهد لإحدى الفرق المسرحية وهي تقدم هاملت، بينما أبطال العرض يجلسون يشاهدون شخصياتهم التي يقومون بتأديتها على الشاشة. ويستمر سليمان البسام في التجريب لدرجة أنه يلبس بعض شخصياته ملابس كويتية ويجعلها تتحدث باللغة العربية.

العرض جاء في مجمله جيد ويسير بوضوح على إمكانات مخرج واعد سيقدم بالتأكيد الكثير للحركة المسرحية الكويتية.

«محمود إسماعيل مؤلف ومخرج عرض «علامة استفهام» قدم رؤية مباشرة لمقولة النص المسرحي، في حين قدم رؤية إسقاطية ورمزية لمقولة العرض المسرحي، ففصل بين ذات الكاتب ورؤية المخرج»

العرض الثالث قدمته فرقة أستديو ٢٠٠٠ التي أسسها لينين الرملي بعد انفصاله عن محمد صبحي العام ١٩٩٤، وقدم من خلالها اثني عشر عرضا مسرحيا، سبعة منها من إخراج محسن حلمي، مخرج عرض «آدم وحواء»، والذي يقدم الرملي فيه حكاية الصراع التقليدي بين الرجل والمرأة من خلال مناظرة تلفزيونية بين المحامي حسيب والمديرة حفيظة، ويتضح لنا منذ البداية مدى تحيز كل منهما لجنسه، واستماتتهما في تقديم ما لديهم من أدلة يثبتان بها، القهر والتعسف الواقع عليهما. ومن خلال تلك المناظرة، نكتشف أنهما زوجان على وشك الانفصال بعد العشرة الطويلة التي دامت بينهما لأكثر من عشرين عاما، بدأت بقصة حب عنيفة منذ أن كانا زميلين في الجامعة وانتهت بالمناظرة التلفزيونية.

من خلال هذا التوازي الذي يقوم عليه البناء الدرامي في النص، ومن خلال المزج بين الحدث الآني في الواقع والعودة إلى الوراء عن طريق «الفلاش باك» يتجسد لنا وجهة نظر كل منهما تجاه الآخر. فالزوجة لا ترى فيه إلا صورة «سي السيد» الأمر الناهي المتسلط، وهي من وجهة نظره المرأة التي تقيد حريته.

في هذا العرض لا يطرح لينين الرملي أي جديد، بل إنه يختزل العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، والمشاكل الحقيقية التي تعانيها النساء تماما كما يعاني الرجال في مجتمعاتنا العربية، إلى هذا الشكل الساذج من العلاقة، الذي يبدو في ظاهره أنه ينتصر لقضايا الرجل والمرأة، فإنه يسخف هذه القضايا في القشور مثل من يطبخ ويربي الأولاد وغيرها من المشاكل التي تبتعد عن القضايا الجوهرية للرجل والمرأة معا.

ساعد على إبراز سطحية العرض تقديمه بممثلين محترفين (ممدوح وافي، ورانيا فريد شوقي، نشوى مصطفى) فتحول العرض - كما قدمه لينين - إلى عرض تجاري، يعتمد على القفشات الساخرة والافيهات التجارية.

تكريم

كرم المهرجان خمسة مسرحيين قدموا عبر مسيرة عطائهم الإبداعي خدمات جليلة للمسرح العربي، وهو تقليد - كما جاء في كلمة د. محمد الرميحي - يؤكد حرص الكويت الدائم على رعاية كل المبدعين العرب باعتبارهم الذخيرة الحية لأمتهم في مواجهة كل تحديات المستقبل.

من هذا المنطلق العميق بضرورة تكريم جيل الرواد كرم المهرجان من مصر شيخ الممثلين والفنانين العرب الفنان القدير محمد توفيق، الذي عشق الفن حتى النخاع، فلم تكن النقود حلمه في يوم من الأيام، بل كان يريد أن يتعلم أصول الفن الذي يعشقه، فسافر في بعثة إلى إنجلترا، وهناك تعلم أصول فن المسرح على يد لورانس أوليفيه. ومازال بعد أكثر من سبعين عاما من الإبداع يحمل على كتفيه شيخوخة العمر وخبرة السنين، يتكئ على عصا، ويعلن في شموخ أنه لا يزال قادرا على العطاء وسوف يمثل حتى آخر لحظة في حياته.

ومن مصر أيضا كرم المهرجان الفنانة الكبيرة سميحة أيوب سيدة المسرح العربي، التي أحبت المسرح وتشبثت بخشبته حتى أصبحت جزءا منها، وزرعت كل أحلامها وطموحاتها في تلك الخشبة السحرية، حتى جعلت حياتها الشخصية في «الكواليس»، وتفتحت زهور صباها على حبات العرق التي روت خشبة المسرح في رحلة عطاء استمرت أكثر من أربعين عاما، أثرت خلالها الحركة المسرحية بأروع الأدوار المسرحية.

ومن الكويت كرم المهرجان اسم المرحوم الفنان كاظم القلاف، الذي بدأ حياته الفنية مع المسرح المدرسي في نهاية الخمسينيات، ثم عمل لمدة سنتين في الجيش الكويتي، قبل أن ينتقل إلى وزارة الإعلام مخرجا في التلفزيون، وانضم إلى عضوية المسرح العربي عام ١٩٦٤، ثم فرقة المسرح الشعبي. وكان أول أعماله المسرحية ممثلا مسرحية «اغنم زمانك» مع فرقة المسرح العربي، ومن أهم أعماله التلفزيونية مخرجا «الخروج من الهاوية»، «الأيام»، «جفت الكؤوس»، وفي العام ١٩٨٦ تولى تدريس مادة الإخراج التليفزيوني في المعهد العالي للفنون المسرحية، وشارك في العديد من الأعمال الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية، وحصل على درع فنان المسرح في احتفال يوم المسرح العربي لتكريم الفنان المسرحي العام ١٩٧٧، وتوفي فجر الثلاثاء ٤ مايو العام الماضي عن عمر يناهز الخامسة والخمسين بعد صراع طويل مع المرض.

كما كرم المهرجان اسم المرحوم الفنان سالم الفقعان، أحد أبرز رجال المسرح الكويتي، والذي شارك في تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي وقاد بداياتها في العام ١٩٦٣ وشارك في معظم أعمالها، كما شارك في تأسيس جمعية الفنانين الكويتيين، وكان عضوا في فرقة المسرح الكويتي، وعضوا باللجنة العليا للمسرح التابعة لوزارة الإعلام بعد التحرير.

حصل على جائزة نجم المسرح الأول في يوم المسرح العربي لتكريم الفنان المسرحي العام ١٩٧٧، وتم تكريمه في مهرجان أيام قرطاج للفنون المسرحية العام ١٩٩٠، كما كرمه المهرجان المسرحي للفرق الأهلية بدول مجلس التعاون لخليجي في دورته السادسة بسلطنة عمان العام ١٩٩٩.

توفي صباح الخميس ١٩ أكتوبر العام الماضي بعد حياة حافلة بالعطاء والتضحيات من أجل النهوض بالحركة المسرحية في الكويت.

ومن لبنان كرم المهرجان اسم المرحوم الفنان عدنان حامد المولود العام ١٩٢٥، والذي عمل في بداية حياته في قرية (بوابة الحدادين) في مدينة طرابلس في تطعيم الليمون والبرتقال ثم انتقل بعد ذلك في الأربعينيات للعمل في مجال التجهيزات الكهربائية.

بدايته الفنية كانت في الأربعينيات حيث تعددت ميوله الفنية منها رغبته أن يكون عازفا لآلة العود، لكنه لم يستمر واتجه مع مجموعة من الشباب للتمثيل، وكانت بدايته في دور بسيط في نص مسرحي من الأدب العالمي بعنوان «قاتل أخيه»، ثم عمل في عدد من الأعمال المسرحية في أدوار صغيرة من هذه المسرحيات (رصاصة في القلب - حبل المشنقة - البؤساء) ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضمت الكويت بين جنباتها في الفترة من ٢١ إلى ٢٧ أبريل الماضي أيضا، باقة متنوعة من الأنشطة الفنية والثقافية، من خلال الأسبوع الثقافي المصري الذي شاركت مصر من خلاله الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية.

.. وأسبوع من الفن المصري في رحاب الكويت

فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية تؤدي أحد عروضها

جاء الأسبوع الثقافي المصري في إطار الفلسفة التي يتبناها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بأن نشر الثقافة المعرفية والإبداعية هو أقصر الطرق وأكثرها نجاحا للتنمية الشاملة للمجتمع العربي، لذلك أخذ المجلس على عاتقه - كما يقول د. محمد الرميحي - تحقيق ذلك عن طريق تبادل الأسابيع الثقافية لما تمثله هذه الأسابيع من تجسيد للانصهار بين المجالات المختلفة للطيف الثقافي والإبداعي. فالأسابيع الثقافية فضلا عن كونها جسرا للتواصل تتجاوز جميع الحواجز الجغرافية بين الدول، تمثل خير مرآة تعبر بصدق وأمانة عن بيئتها المحلية وموروثها الثقافي، وهي مكسب للدولة المضيفة حيث تعد فرصة للانفتاح والاطلاع على ثقافات الشعوب الأخرى، كما أنها تمثل تأكيدا لا يرقى إليه الشك في أن الثقافة العربية المعاصرة، هي ألوان طيف تختلف في إطار التكامل، وتتنوع لتشكل وحدة ثقافية تمهد الطريق إلى مستقبل عربي أفضل.

ومن جهته أكد السفير المصري وجدى أبو زيد في كلمته أن الثقافة هي الرباط الوثيق الدائم الذي يمتد وتتشعب شرايينه في العلاقات بين الدول، والثقافة بأدواتها المختلفة أحد أهم جوانب هذه العلاقات لما تشكله من عنصر مهم في تشكيل الرأي العام.

وقد حفل الأسبوع الثقافي المصري بالعديد من الفعاليات منها محاضرة د. مصطفى الفقي عن الواقع السياسي والمتغيرات العربية، وإقامة أمسية شعرية وأدبية برابطة الأدباء للشعراء والأدباء حسن فتح الباب و د. محمد صلاح الدين فضل وعبدالعال الحمامصي، كما تضمن حفلين لفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية وإقامة معرض للفنون التشكيلية.

وقد شهد حفلا فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية المايسترو سامي نصير نجاحا كبيرا، نظرا للبرنامج المتنوع من الموسيقى العربية الأصيلة الذي قدمته الفرقة، التي يعود الفضل في إنشائها إلى د. رتيبة الحفني التي رأت أهمية تكوين فرقة متخصصة للموسيقى العربية، تقدم أنواعا مختلفة من فنون الموسيقى للجمهور بهدف نشر الاهتمام بالموسيقى العربية وتذوقها. وحرصت د. رتيبة الحفني عميدة المعهد العالي للموسيقى العربية (سابقا) على أن يتحمل المعهد هذه المسؤولية العلمية والفنية فأنشأت أول فرقة أكاديمية لرعاية وتقديم الموسيقى العربية في إطار حديث، وأشرفت على تكوين هذه الفرقة في العام ١٩٦٥ بحيث تضم نخبة متميزة من طلاب وطالبات المعهد بالإضافة إلى مجموعة مختارة من بين المعيدين وأعضاء هيئة التدريس وذلك بهدف تدريب الطلاب والطالبات على فنون العزف والأداء الجماعي، وقد نمت هذه الفرقة نموا سريعا فشاركت في العام ١٩٦٦ في مهرجان الموسيقى الأندلسية الذي أقيم في الجزائر والذي شارك فيه العديد من فرق الموسيقى العربية لعدد من الدول العربية، وقد تم تسجيل أعمال الفرقة وإصدار هذه التسجيلات في أسطوانات خاصة ضمن ألبوم أسطوانات وتسجيلات هذا المهرجان الدولي.

في أوائل العام ١٩٦٧ أسندت قيادة الفرقة للموسيقار عبدالحليم نويرة، وفي العام ١٩٦٨ أسند المعهد قيادة الفرقة إلى المايسترو شعبان أبو السعد، وفي العام ١٩٦٩ انتقلت قيادة الفرقة إلى المايسترو حسين جنيد، وكانت الفرقة في هذه الفترة تقدم حفلاتها بالتناوب مع فرقة الموسيقى العربية بناء على طلب يوسف السباعي وزير الثقافة الراحل.

بعد وفاة أم كلثوم أقامت الفرقة حفلها الدوري حيث قدم المايسترو حسين جنيد مقطوعة موسيقية غنائية اسمها «أم كلثوم» في حضور وزير الثقافة وقتذاك يوسف السباعي فاختار للفرقة اسم فرقة أم كلثوم.

ظل المايسترو حسين جنيد يقود الفرقة حتى وفاته العام ١٩٩٠ فتولى قيادتها د. محمد سعيد هيكل بشكل مؤقت، وفي العام ١٩٩١ تولى المايسترو سامي نصير قيادة الفرقة ومازال مستمرا في قيادتها حتى الآن.

اشتمل برنامج الحفل على العديد من الأغاني التي تحمل روح وعبق الموسيقى العربية وحملتنا أجواء زمن الفن الجميل، قامت بتأديتها المجموعة مثل «يا صوت بلدنا» ألحان محمد الموجي، «القلب يعشق كل جميل» ألحان رياض السنباطي،و ونشيد «الوطن الأكبر» ألحان محمد عبدالوهاب الذي اختتم به الحفل، بالإضافة إلى العديد من الأغنيات الفردية مثل «غنيلي شوي شوي»ألحان زكريا أحمد وقامت بغنائها نهاد فتحي، أو «برضاك ياخالقي» لزكريا أحمد أيضا غناء أجفان، و «إلهي ما أعظمك» ألحان رياض السنباطي غناء نيللي زيدان، «يا صلاة الزين» لزكريا أحمد غناء عمرو ناجي. وأغنية «سحب رمشه» ألحان عبدالعظيم عبدالحق وغناء يحيى عراقي. كما قامت المجموعة بتأدية بعض الموشحات القديمة والفولكلورية مثل «موشح ملا الكاسات» لمحمد عثمان، الذي غنت له المجموعة أيضا دور «قد ما أحبك»، كما غنى الثلاثي «جيهان، سلوى، هدى اللحن الفولكلوري «سلم علي» من توزيع عبدالحليم نويرة.

> ”الأسابيع الثقافية أحد جسور التواصل بين الأمم والتي تتجاوز جميع الحواجز الجغرافية، وتمثل تجسيد للانصهار بين المجالات المختلفة للطيف الثقافي والابداعي“

ضمت قاعة أحمد العدواني بضاحية عبدالله السالم ٤٤ لوحة فنية أبدعتها أنامل عشرة فنانين تشكيليين، جاؤوا يشاركون الكويت احتفالاتها باختيارها عاصمة للثقافة العربية، انطلاقا من كون الفن المصري معاصرا لحركة الحياة منذ فجر التاريخ، في الفكر والتقنية والقيم الجمالية، وتحقق بتلك المعاصرة - في حينها - طاقات فاعلة ومؤثرة في حركة الحياة، تشاركت فيها مع عبقرية الإنسان المصري في التشييد.

وتشهد الفنون التشكيلية المصرية في عصرنا الحديث، تنوعا وخصوبة مع مفهوم جديد للمعاصرة، فحرية الإبداع أصبحت تتفاعل مع الرؤى والمعالجات التشكيلية المستخدمة للاتجاهات المختلفة، خاصة في القرن العشرين، وبدأ تغير المفهوم التقليدي عن الهوية في الفنون التشكيلية المصرية وموقعها بين الأصالة والمعاصرة، وكان ذلك نتيجة للتواصل الحضاري الذي انصهرت فيه رؤية الفنان بجذوره المصرية والعربية، مع ثقافته الإنسانية المتكاملة، ومع كل المتغيرات ظل الإيقاع الثقافي والفني بين الفنون التشكيلية المصرية والإنسان العربي في الوطن الأكبر، يؤثر في تتابع ونمو نحو التوافق في الفكر والحوار الدائم والإبداع لدى كل من الفنان والمتعلم والمتلقي.

وجاء هذا اللقاء الفني مع تلك المجموعة المتميزة من الفنانين المصريين، إضافة ودعما للعلاقات الخاصة بين مصر والكويت، وتأكيدا وتقديرا للدور الحضاري المستنير الذي تؤديه الكويت في مجالات الثقافة والفنون إيمانا بضرورة تأهيل قيم الفكر والوعي والإبداع.

قدم الفنانون العشرة في لوحاتهم موضوعا واحدا بمعنى أنه يمكننا القول إن المعرض ينقسم إلى عشرة معارض به عشر رؤى تشكيلية مختلفة تنتمي إلى مدارس وأجيال متباينة.

قدمت الفنانة زينب السجيني لوحات أسمتها جميعا «شجن» واستخدمت فيها خامة واحدة فقط هي الاكريليك وزيت على توال مع ورق مذهب. استخدمت فيام الألوان الزاهية نفسها التي تندرج من درجات الأحمر والأصفر، واستخدمت فيها المرأة الريفية ذات الملامح الخاصة، مع الأطفال والأشجار وأحد الحيوانات، بحيث نقلت لنا مشاعر الشجن التي تريد التعبير عنها من خلال عالمها وألوانها الخاصة.

د. مصطفى عبدالمعطي شارك بأربع لوحات أيضا سماها جميعا «تكوين» وهي تكوينات مختلفة لأشكال متخيلة غير موجودة إلا في ذهن وعقلية الفنان، لكنه يعبر بها على مناطق الإحساس داخله، واستخدم فيها الاكريليك على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوال بألوان تندرج درجاتها بين البني والأخضر والأصفر والأزرق بتنوعاتها.

فكرة العنوان الواحد نفسها تكررت مع الفنانة رباب نمر عندما قدمت لوحاتها الست بعنوان «حوار» استخدمت فيها الحبر الشيني على ورق الفبريانو وهي تقدم من خلالها حوارا بين الإنسان وذاته ومشاعره خلال رحلة حياته.

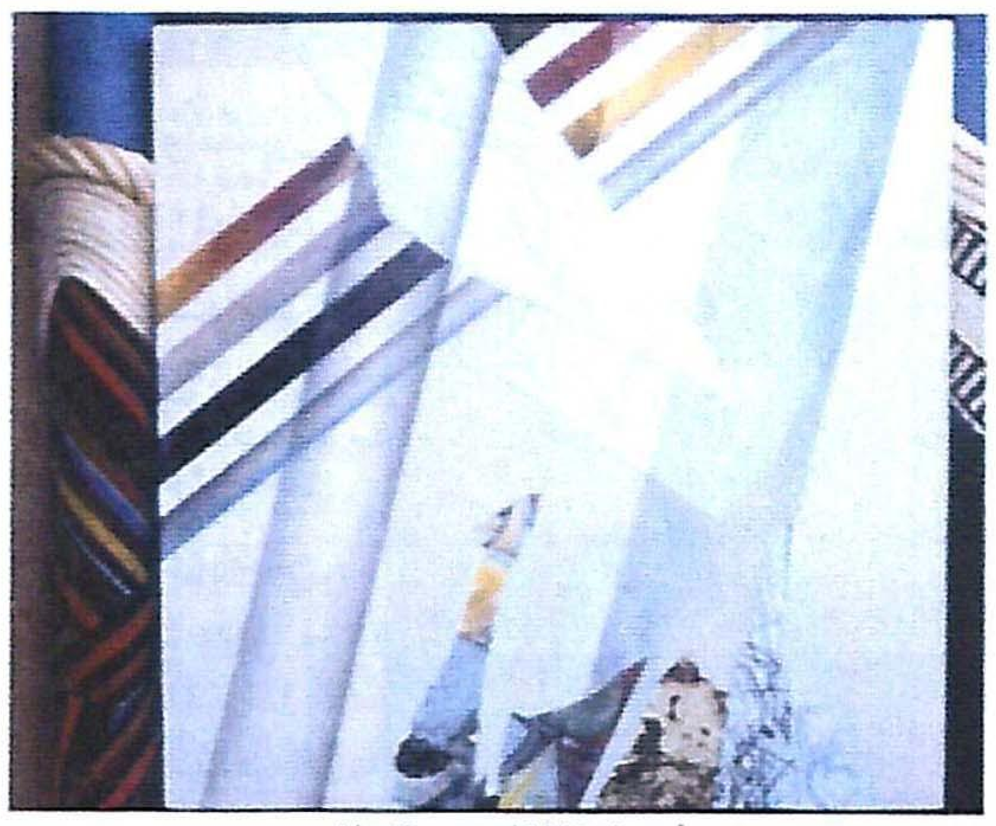
انتقل بنا الفنان محمد شاكر بلوحاته الست التي استخدم فيها الزيت على الخشب، إلى عالم الطبيعة الحية بكل ما تحتويه من غابات وأشجار وبحيرات ومياه وصخور، مقدما رؤيته وفلسفته لهذه الأماكن، لذلك سمى لوحاته «ثقافة الأمكنة، بحيرات صخور، غابات» واستخدم في تكوينها الألوان الزرقاء والبنية والخضراء، وهي ألوان الطبيعة الحية.

الخامة نفسها الزيت على الخشب استخدمها الفنان صبري منصور في لوحتيه اللتين شارك بهما في المعرض واللتين سماهما زيارة لمعبد فرعوني، وبيت الأسرار، واللوحة الأولى تشبه مقطعا مصورا لأحد المعابد الفرعونية القديمة التي ينتصب فيها الرجال أمام الآلهة، لكن صبري منصور حملها برؤيته وفلسفته التشكيلية وأعطاها من ذاته، فبدت كأنها نحت فني على جدار داخل معبد فرعوني بديع.

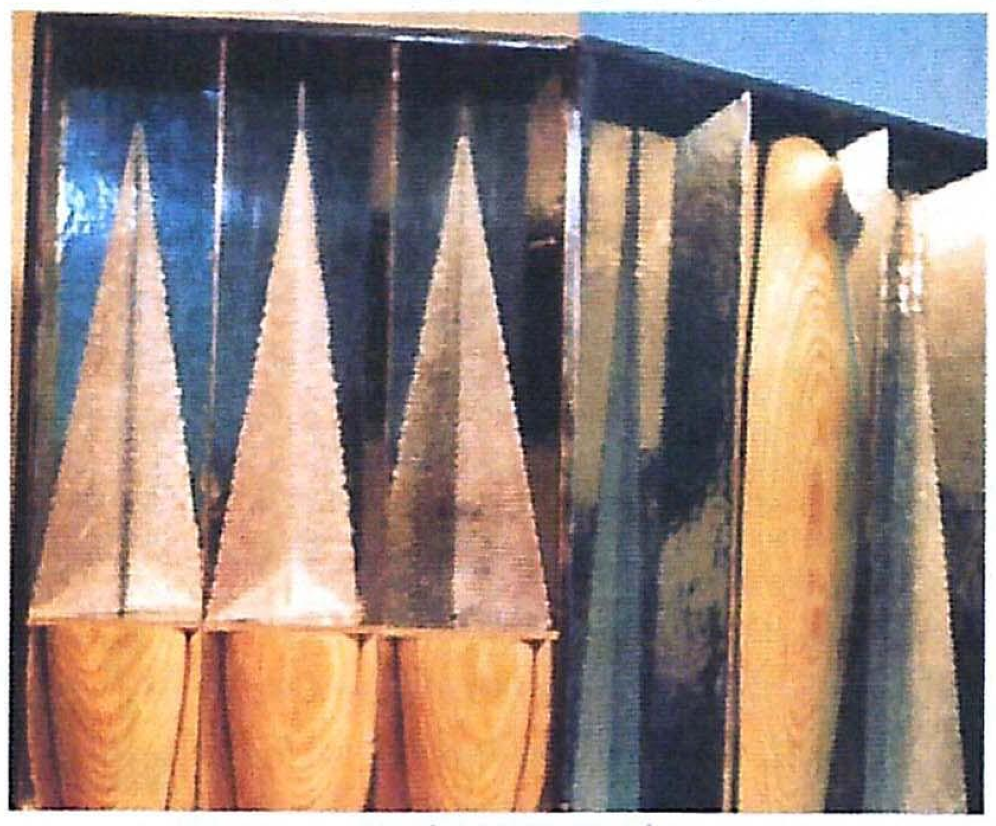
ومثل التكوين الذي قدمه مصطفى عبدالمعطي، قدم الفنان فاروق وهبة لوحتين في المعرض سماهما «تكوين» استخدم فيهما خامة الاكريليك على الورق، وهي تكوينات بديعة ومدهشة تفسر الوجود والعدم، الحب والكراهية، العدل والظلم، الإنسان والطبيعة، من وجهة نظر فاروق وهبة.

في حين آثر الفنان حلمي التوني أن يوجه في مشاركته تحية إلى الفن القطبي، الذي يخشى الكثيرون الاقتراب منه، لكنَ فنانا بحجم وقيمة وموهبة حلمي التوني كان كافيا ليضع ريشته ويخط أربع لوحات مدهشة شارك بها في العرض وسماها «من وحي الفن القطبي». الأولى قدم فيها السيدة مريم العذراء وهي تحتضن في حب ولهفة السيد المسيح بين ذراعيها، والثانية قدم فيها السيدة العذراء لكن بتكوين مختلف وألوان أخرى وتعبير جديد، واللوحة الثالثة جمع فيها بين الفن القطبي والحضارة الفرعونية القديمة وقدم فيها رؤيته للواقع الآن عندما قدم طائرة محلقة بسيوفها فوق الأهرام، وفي لوحته الرابعة قدم تكوينا للطبيعة من شجر وورد بألون وخطوط تؤكد غاية اللوحة.

الفنان رضا عبدالسلام شارك بأكبر عدد من اللوحات وهي سبع سماها جميعا «الموديل»، والمعروف أن الموديل في الفن التشكيلي يعني الرجل أو المرأة التي يستخدم الفنان وجهها أو

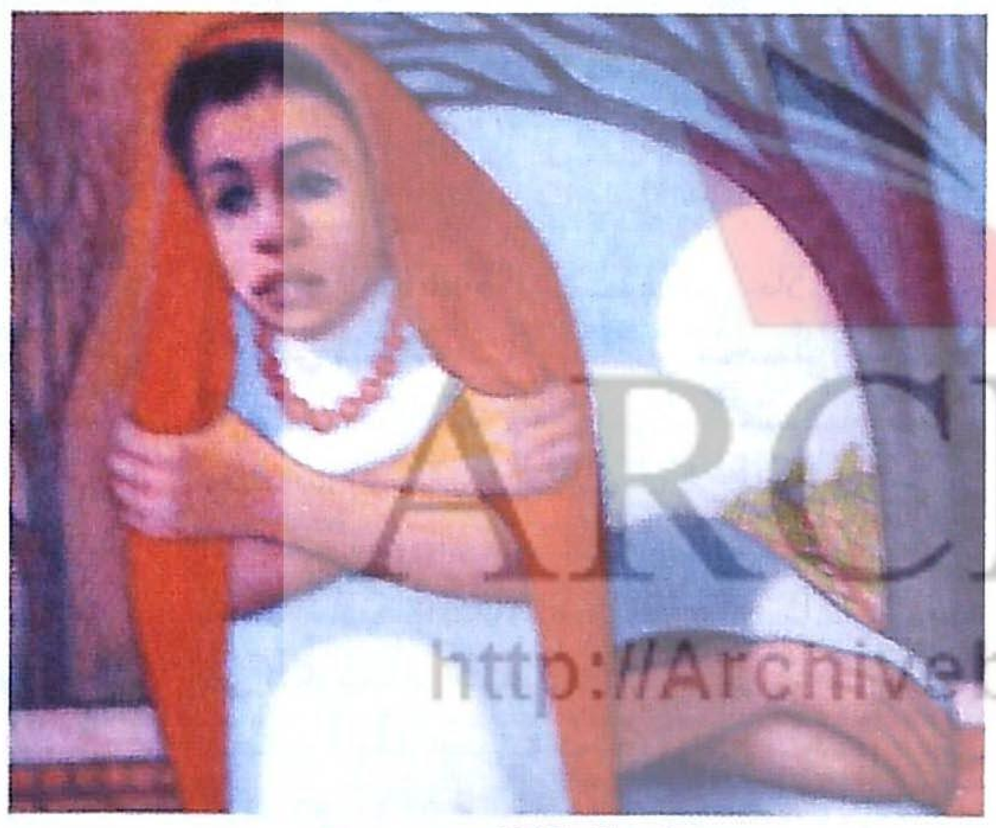

من أعمال الفنان عبدالسلام عيد

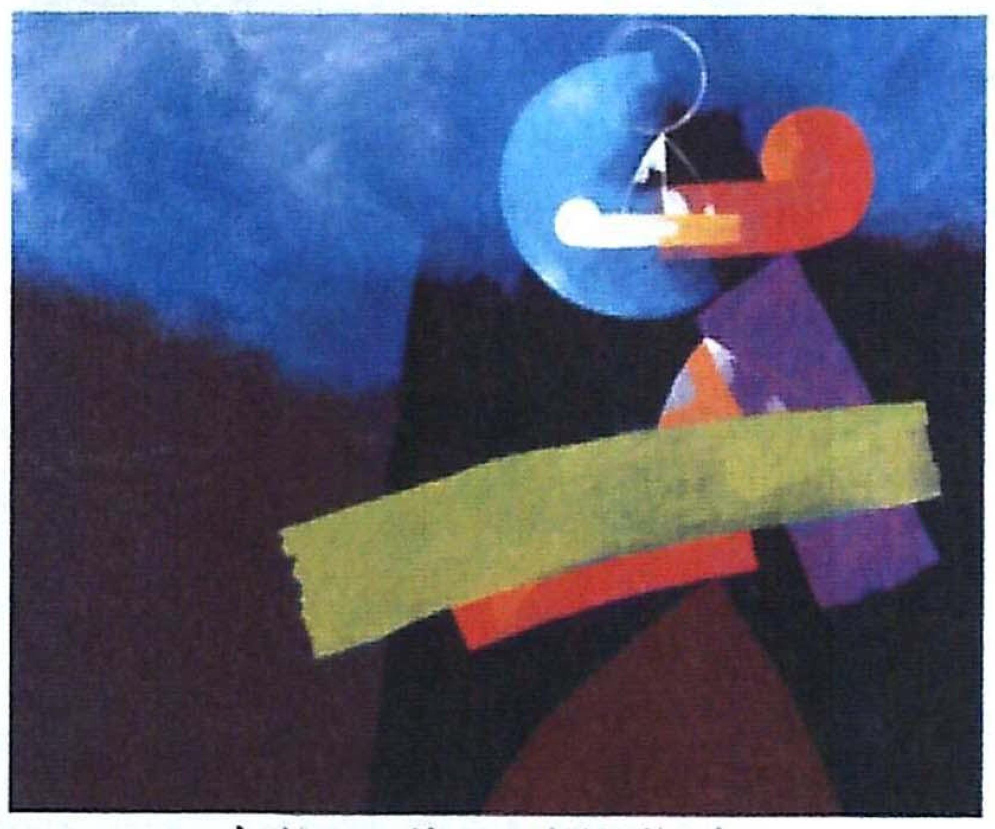
من أعمال الفنانة زينب السجيني


من أعمال الفنان فاروق وهبه

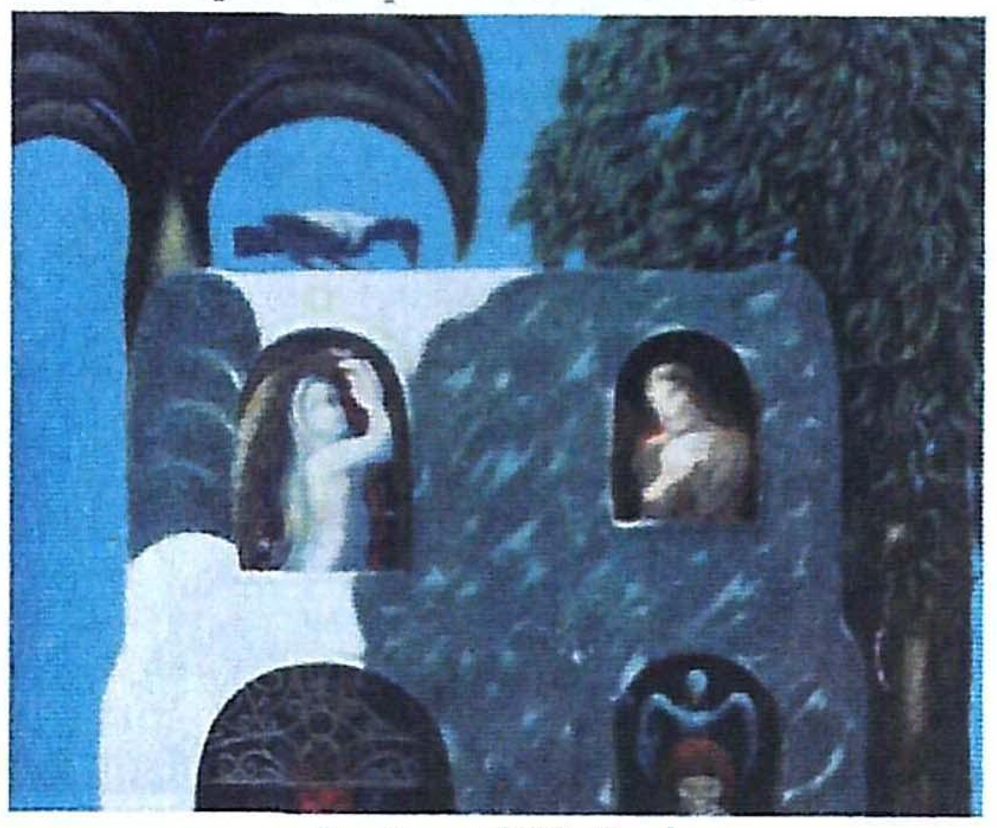
من أعمال الفنان حلمي التوني

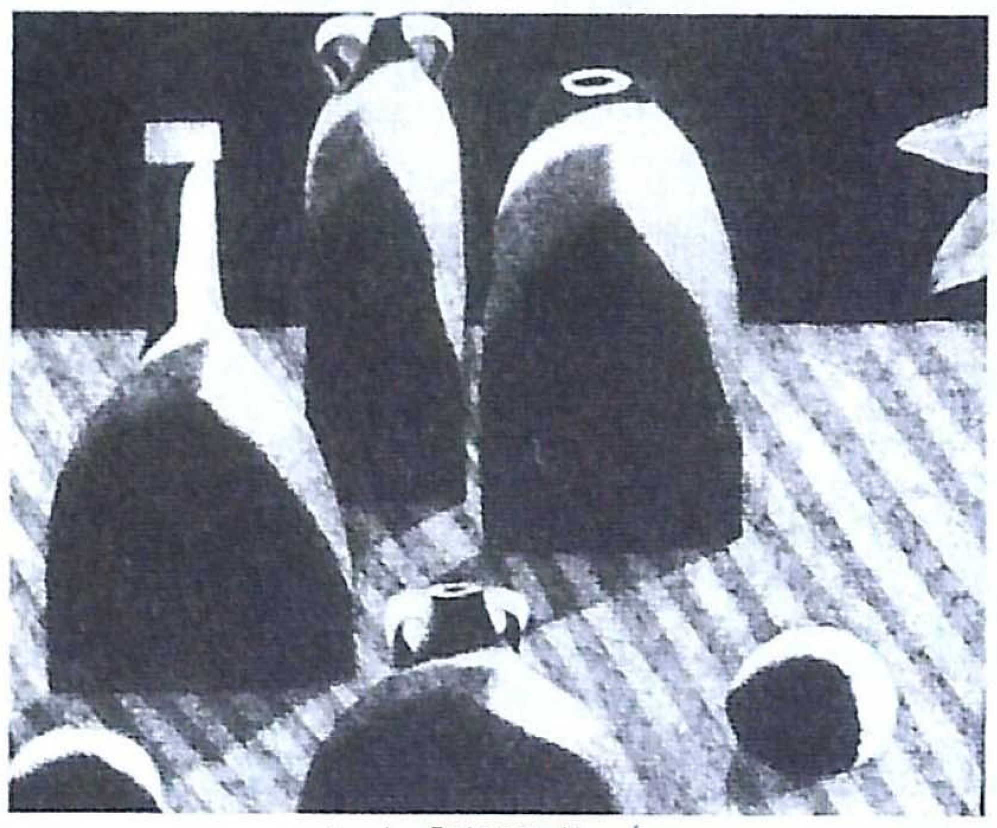
من أعمال الفنان رضا عبدالسلام


من أعمال الفنان محمد عويس


من أعمال الفنان مصطفى عبدالمعطي

من أعمال الفنان محمد شاكر


من أعمال الفنان صبري منصور


من أعمال الفنانة رباب نمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

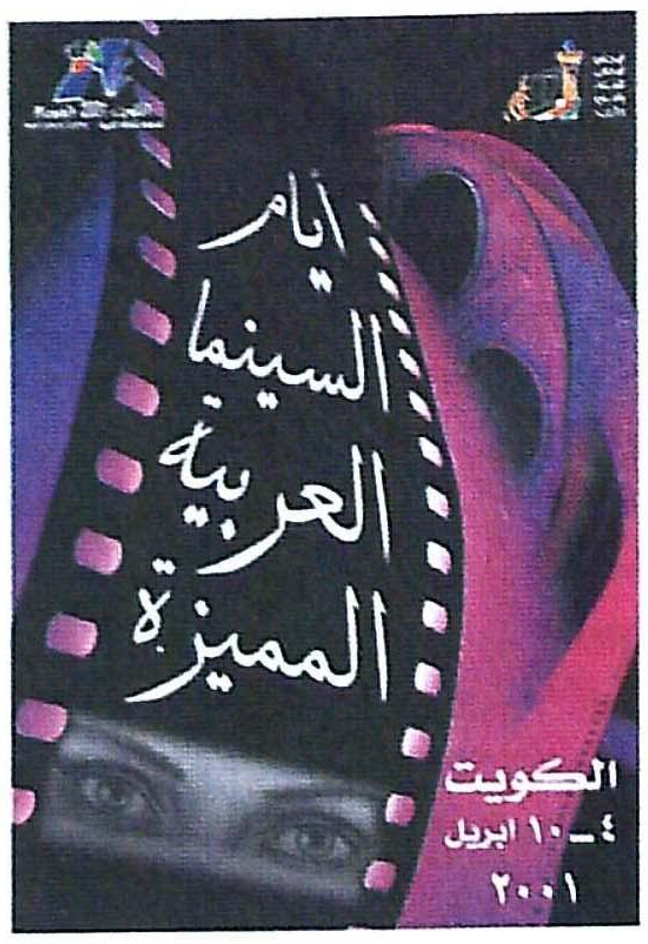
جسدها أو تكوينها في رسم لوحة أو عدة لوحات من وحي هذا الموديل، لكن رضا عبدالسلام لم يفعل ذلك ولم يأت بموديل جاهز أو معلب إنما قدم موديلا من وحي خياله، بسيطا جدا عبارة عن امرأة عصرية ترتدي اللونين الزاهيين الأزرق أو الأحمر وهي تجلس فوق كرسيها، في أوضاع مختلفة متباينة، وعن طريق «الكولاج» قام بقص بعض قصاصات الصحف والمجلات مختارة بعناية مثل «العلاج بعسل النحل، مفاجآت مذهلة في مهرجان المحمول، علمي طفلك النطق»، وقام برسم الموديل بالقلم الفلوماستر ثم وضع في خلفيتها إحدى هذه القصاصات.

الفنان محمد عويس شارك في المعرض بخمس لوحات استخدم فيها خامة الزيت على الخشب، سماها (فنجان شاي، الأم، شمس الشتاء، ولد وبنت من القرية، البطالة). وقدم في اللوحة الأولى امرأة عصرية جدا أمامها فنجان من الشاي، وفي الثانية عبر عن الأمومة بالمرأة الريفية البسيطة التي تحتضن طفله الصغير، وفي لوحة شمس الشتاء قدم المرأة الريفية نفسها بتعبير مختلف وهي تعاني من برد الشتاء، وهي تنويعات تشكيلية صاغها محمد عويس بشاعرية مرهفة.

الفنان عبدالسلام عيد قدم أربع لوحات استخدم فيها خامات حية من الطبيعة وضع فيها رؤية تشكيلية معبرة، ففي لوحته الأولى التي سماها «الستار» استخدم شكل ستائر المسرح باللونين الأخضر والأصفر، وفي لوحة «خزينة الأرواح» استخدم خامات مختلفة ليقدم رؤيته لخزينة الأرواح على شكل صندوق أسود مغلق وضعه في منتصف اللوحة. وفي لوحة «الموجة»، التي استخدم فيها خامات مختلفة أيضا قدم سفينة وسط الأمواج، وفي لوحته الأخيرة استخدم الحبال لتكوين شكل جمالي دائري سماه نسيج «معاصر».

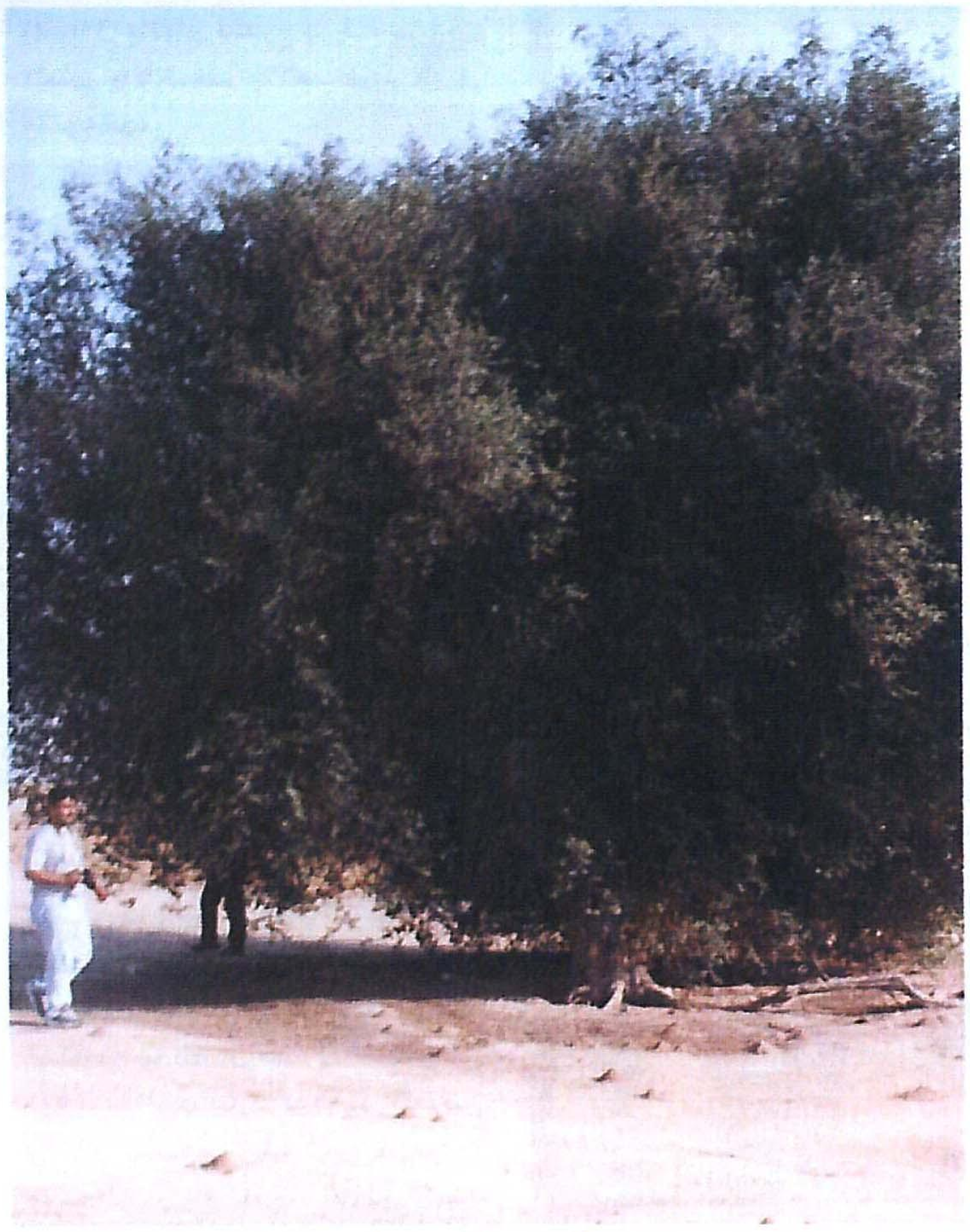
انتهى الأسبوع الثقافي المصري لكن التظاهرة الثقافية التي تحتفل بالكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١ لم تنته، فقد شهد شهر مايو الماضي الأسبوع الثقافي الإيراني ومعارض فنون تشكيلية وفرقا موسيقية وفنونا شعبية ومحاضرات وندوات وغيرها من الأنشطة الثقافية والفنية، التي تؤكد أهمية الفن في تشكيل الحس والوعي وقدرة الثقافة على خلق أرضية مشتركة بين الأقطار المختلفة، بهدف إثراء وإغناء الفكر والعقل العربي ◆

www.kuwaitculture.org
الموقع الالكتروني للكويت عاصمة للثقافة رالعربية.



في إطار الاحتفالات باختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية لهذا العام، أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تظاهرة سينمائية تحت عنوان «أيام السينما العربية المميزة» وهو العنوان الذي دفع القائمين على التظاهرة أن يدققوا في اختياراتهم للأفلام المشاركة دون تحديد لمعنى أو نوع التميز الذي يقصدون. فهو (التميز) بمعناه الواسع والمتعدد الجوانب سواء كان متعلقا بالموضوع أو بالأسلوب السينمائي، أو بالجرأة في خوض إنتاج موضوعات هي بالضرورة لا تشجع أحدا من المنتجين العرب - الآن - أن يقدم عليها.

الكويت - محمد الروبي


مشهد من فيلم «سدرة»

«أيام السينما العربية» في الكويت..

أفلام مميزة.. اجتمعت على جراح الوطن

في المجمل يمكن القول إن «الأيام» نجحت في تحقيق أهدافها خلال أسبوع حافل بالعروض والندوات واللقاءات الصحفية والتعاون، وهي الأهداف التي تمثلت في: أولا: الاحتفاء بالأفلام المميزة، وبخاصة تلك التي واجهت ظلما في عرضها في بلادها، واضطرت اضطرارا لإفساح دور العرض لنوعية أخرى من الأفلام يرى أصحاب شركات التوزيع ودور العرض أنها الأجدر بالعرض مدة أطول باعتبارها الأكثر قدرة على جذب الجمهور وبالتالي تحقيق ربح هو أقصى ما يسعى إليه أصحاب هذه الشركات.

ومن أمثلة هذه الأفلام جاءت ثلاثة أفلام مصرية حققت جدلا سينمائيا كبيرا في ندوات ما بعد عرضها وهي أفلام «العاصفة» للمخرج خالد يوسف، و«المدينة» للمخرج يسري نصر الله و «عرق البلح» للمخرج رضوان الكاشف.

كذلك نجحت «الأيام» في التعريف بحال السينما في الكويت، سواء عبر عرض أفلام كويتية (تسجيلية وروائية قصيرة)، عكست قدرات الكوادر السينمائية الكويتية بصدق ودون وساطة، أو عبر الالتقاء الشخصي المباشر بين هذه الكوادر وكوادر السينما العربية المختلفة من ضيوف الأيام. ثم تأتي ندوة «السينما العربية.. نظرة مستقبلية» لتكمل دائرة الأهداف المحققة، وذلك عبر شهادات مجموعة مميزة من كوادر السينما من نقاد ومبدعين التقوا في لقاء مفتوح على يومين. يلقي كل منهم شهادته عن حال السينما في بلده، يدور بعدها نقاش حول هذه الحالة، ويمتد إلى حال السينما العربية بشكل عام.

أيضا نجحت «الأيام» في دعوتها لبعض نجوم التمثيل العربي مثل «نبيلة عبيد - مصر» و«نورمان أسعد - سورية» و«أحمد الزين - لبنان» وهي الدعوة الذكية التي كان لها أثرها الواضح في جذب الجمهور والتفافه حول التظاهرة، وحضوره المكثف سواء في العروض السينمائية أو في ندوات ما بعد العروض أو في اللقاءات الصحفية المفتوحة مع هؤلاء النجوم.

بعيدا عن بهرجة بعض الافتتاحات، جاء حفل افتتاح الأيام بسيطا وجميلا في آن واحد، عاكسا جدية هذه الأيام ومعلنا اهتمامه الأساسي بالأفلام التي ستعرض خلالها.

وفي كلمته أشار الدكتور محمد الرميحي، أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إلى «أن السينما في الوطن العربي تواجه صعوبات مختلفة وبالأخص الصعوبات الاقتصادية والثقافية»، وذكر أن صناعة السينما في الكويت بدأت منذ فترة طويلة من خلال تجربة فيلم «بس يا بحر» تبعه مجموعة من الأفلام، إلا أن إنتاج هذه النوعية من الأفلام ضعف خلال السنوات الأخيرة، واتجهت بعض المحاولات إلى الأفلام الوثائقية».

وفي كلمته التي ألقاها باسم ضيوف «الأيام» أكد المخرج الجزائري القدير أحمد راشدي «أننا عندما نحقق نهضتنا ونتعامل مع العالم من موقع المبدع المنتج الواثق من نفسه، وليس من موقع المتلقي المهمش، ستتحول خصوصيتنا وهويتنا إلى جسرين للتفاعل المنتج بين ثقافتنا والثقافة العالمية، وتصبح ثقافتنا قادرة على التعايش السلمي مع الثقافات الأخرى، بل والازدهار من خلال تشجيع التسامح وقبول الآخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سدرة الكويت.. وطيف بيروت

افتتحت «الأيام» بفيلمين، الأول هو «سدرة» للمخرج الكويتي «وليد العوضي» والثاني «طيف المدينة» للمخرج اللبناني «جان ميشيل شمعون».

«سدرة» هو فيلم روائي قصير، يتأمل الجرح العربي المتمثل في غزو العراق للكويت، والذي مازال ينزف حتى الآن ومنذ عشر سنوات مضت.

وأجمل ما في فيلم وليد العوضي، أنه لم يتوقف عند أسباب الغزو أو كيفية حدوثه، ولم يتطرق إلى المعارك الحربية سواء الغازية أو المحررة، لكنه، وبذكاء شديد، اختار لحظة مغايرة تماما، لحظة «فجر يوم التحرير» - حسب التنويه المكتوب على الشاشة - وهي اللحظة التي أتاحت له الغوص بعمق أكبر في نفس بطله، ذلك الجد - أحد أبطال المقاومة - الذي فقد ابنه وزوجته وبقيت لديه حفيدته التي يغذيها يوميا بأمل أن أباها وأمها سيعودان حتما، وهي لحظة درامية عالية القيمة، فالسؤال الذي يؤرق الرجل الآن والذي يهز مشاعره هو: ماذا سيقول للحفيدة بعد التحرير؟ وهو السؤال الذي سيستمر لما بعد الفيلم، والذي يطرح ضمنيا ودون مباشرة قضية الشهداء وقضية الأسرى.

وليد العوضي، كان لماحا أيضا عندما لم يتوقف كثيرا عند تصوير الجانب العراقي وشراسته وجحوده، والذي كان من الممكن أن يوقعه في ميلودرامية تفقد الفيلم قيمته الجمالية، لكنه تجاوز هذا الجانب وأشار إليه بمشاهد قليلة وعبر لقطات سريعة ومتلاحقة كانت أكثر تأثيرا من أي ثرثرات كان من الممكن أن تقال ولا تؤدي إلى النتيجة الجمالية نفسها.

وإذا كان أداء سعد الفرج في دور «الجد»، أحد أسباب نجاح هذا الفيلم في الوصول إلى وجدان مشاهديه، فإن البطل الأول هو «المونتاج» الذي تخلص من كل ما هو زائد وثرثار، بنقلات ناعمة غير حادة، تتسق والحالة النفسية للشخصية المحورية في الفيلم. كذلك لعبت الموسيقى دورا مهما في تغليف الحدث والشخصية بأحاسيس ومشاعر كان لهما أكبر الأثر في تأكيد الرسالة التي ابتغاها المخرج، فهي موسيقى مزيج من الحزن والفرح والقلق على المستقبل، ناعمة كمونتاج الفيلم، صريحة كلقطاته، بعيدة كل البعد عن الإثارة المجانية.

من فيلم طيف المدينة (لبنان)

«طيف المدينة» للمخرج جان ميشيل شمعون، جاء هو الآخر طارحا جرحا عربيا غائرا، وما أكثرها الجراح العربية الغائرة...

فهو عن الحرب اللبنانية المجنونة التي استمرت لسنوات طويلة تزيد حجم علامة الاستفهام تضخما وتتحول إلى دراما عبثية كل أبطالها مدانون وضحايا في آن واحد.

جان شمعون، المخرج الذي تخصص في الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة، يأتي فيلمه الروائي الأول حاملا من السمات التسجيلية الكثير. ويحاول عبر عيون بطله، الفتى رامي، أن يرصد هذه الحالة الدرامية العبثية، محاولا منطقتها للكشف عن أسباب ما حدث وفضح دور كثير من العملاء الذين أرادوا لهذه الحرب أن تستمر لسنوات ليخرجوا منها أبطالا وتجارا وحكاما.

اختار شمعون، أن يبدأ فيلمه من منتصفه، عبر تجواله بلقطات بانورامية كاشفة للدمار والخراب الذي أصاب المدينة، بينما التعليق الصوتي يأتي من خارج الكادر لشاب يصف ما نراه ويعكس رؤيته فيما نراه معه وبعد جولة بين الخرائب، تستقر الكاميرا على وجه الشاب الذي نكتشف أنه سائق لعربة إسعاف يتجول بها لينقذ من تبقى حيا وسط هذا الدمار الذي طال الجميع.

رواية الشاب، تعود بنا وبه إلى طفولته في «فلاش باك» يبدأ من الآن لينتهي عند منتصف الفيلم.

ولتبدأ بعده أحداث آنية يستكمل بها المخرج وصفه وتفسيره لما حدث والذي يفترض أنه يدور الآن أمامنا.

منتصف الفيلم الأول (الاسترجاعي) يعود بنا إلى جنوب لبنان حيث رامي، فتى يكاد يخطو خطواته الأولى في عالم المراهقة، لكن القصف الإسرائيلي المجنون على قريته يدفع عائلته إلى هجر الجنوب والتوجه إلى بيروت لعلها تكون أكثر أمانا!

منذ هذه اللحظة، يفقد رامي أحلامه، يترك الدراسة، ويترك عرائسه التي يصنعها من القماش والعصى، ويترك مشروع الفنان داخله يموت أو يكاد. فهناك في بيروت، المدينة التي تبهره، وتصدمه منذ دخولها الأول، يضطر رامي - الصغير - إلى البحث عن عمل، فأبوه الذي لا يكاد عمله اليومي يكفي قوت هذه العائلة، يدفعه دفعا للبحث عن عمل.

في الميناء يقابل والد رامي ابن بلدته وصديقه القديم «أبو سمير» الذي يدبر عملا لرامي في مقهى تديره سيدة، ويلتقي عندها المتعبون من عمال وفنانين ومناضلين سابقين. وهناك يستأنس رامي بالصحبة التي أحبها وأحبته ويرتبط وجدانيا، بالفنان عازف العود وبالسيدة صاحبة المقهى. ويكتشف رامي أن هناك من يسيطر على الحياة في بيروت وعلى المقهى، ويفرض إتاوة من أجل أن تستمر مفتوحة تستقبل زبائنها. وفجأة يُغتال صديقه الفنان، ويذهب والست «دنيا» يدفناه مع نفر قليل من صحبه، وتقرر دنيا الرحيل من بيروت بعد فقدان الحبيب، ويشعر رامي بالفقد للمرة الثانية، لكنه الفقد الأصعب، فقد جاء مع مشاعر المراهقة، مع بدايات التعرف على الحياة.

وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، حيث تنتهي الجنازة الصغيرة وترمل دنيا، يركب رامي السيارة الباقية ليعود إلى المدينة. وبمونتاج غير محسوس يعتمد على الخدع تظهر السيارة، لتقترب منها الكاميرا تعرض لنا «رامي» شابا يقودها متجولا بين خرائب المدينة.

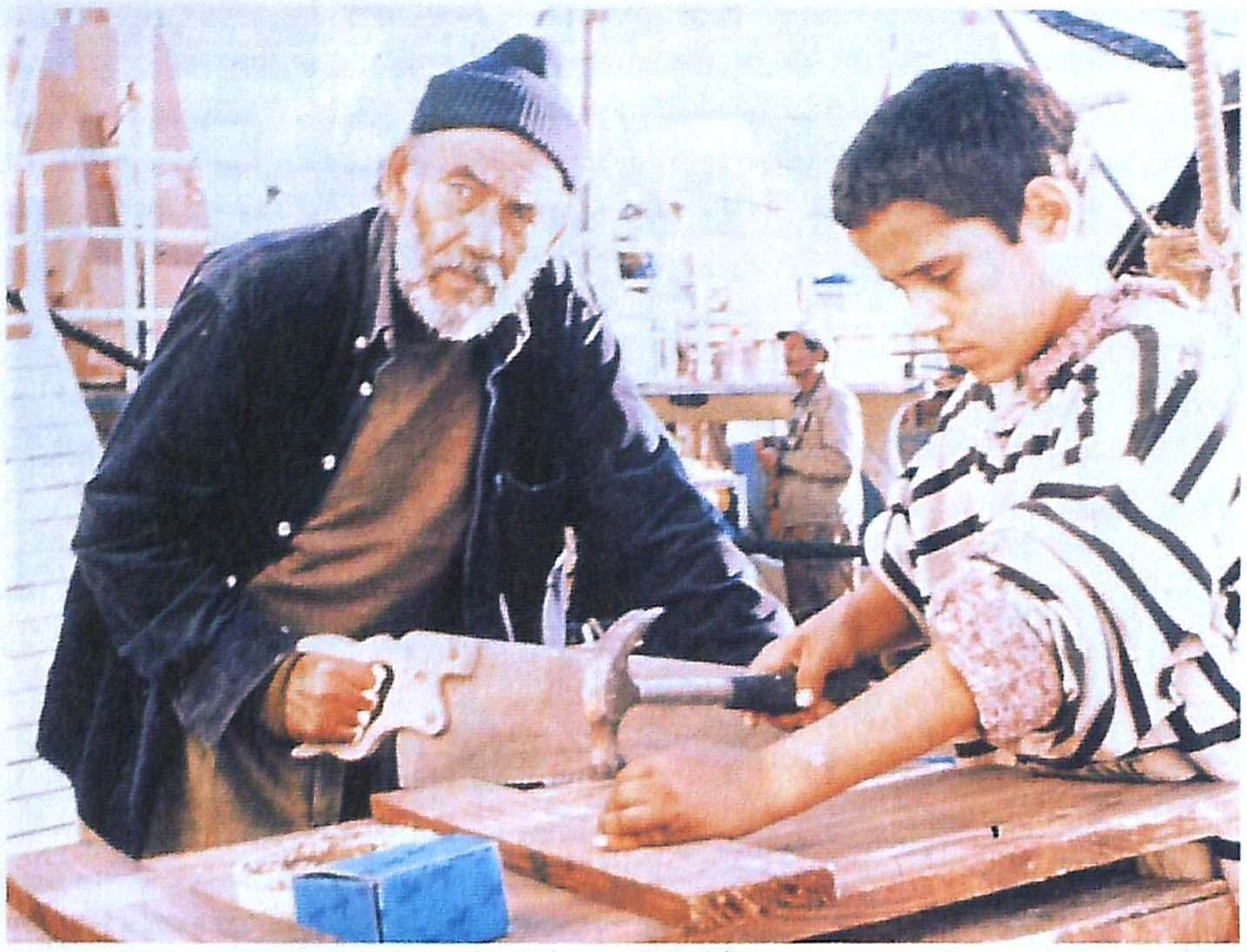
وهكذا يصل الفيلم إلى منتصفه حيث ينتهي «الفلاش باك» وتبدأ المرحلة الآنية، والتي سنرى فيها أصدقاء رامي القدامى، كل منهم أصبح عضوا في فصيل يحملون الرشاشات في مواجهة بعضهم بعضا، بينما رامي يصر على العمل سائقا لعربة إسعاف يعين بها الجرحى من المواطنين الأبرياء ومن ضحايا الفصائل المتناحرة.

الفنان بداخل رامي يصر على ألا يشترك في أي من الفصائل، لكن كما كل حياته السابقة، يدفع دفعا إلى الاشتراك في هذه الحرب المجنونة. عندما تقبض عليه وعلى أبيه مجموعة وتخطف والده الذي لن يظهر مرة أخرى لينضم إلى أعداد المفقودين. هنا يقرر «رامي» الانضمام إلى الفصيل الآخر، لينتقم ممن خطف أباه ويحاول فك أسره.

ويظن رامي أنه من الممكن أن يتعامل مع الحرب بنفسية الفنان، لكنه يكتشف أن الهدف رام من الجميع، والكل يبحث عن مكاسب آنية، والخطف والقتل بالمجان.

بل تأتي الصدمة الكبرى عندما يكتشف أن «أبو سمير» صديق والده القديم والمناضل الذي كان يصرخ في المقهى ضد عملاء هذا البلد قد تحول هو الآخر إلى رئيس لأحد الفصائل، التي لا ترى في الحرب سوى فرصة لاغتنام المكاسب.

ويأتي المشهد الأخير، ليفضح- وربما بمباشرة - أن القيادات المتحاربة كانت ومازالت تعمل من أجل مصالحها الخاصة فها هو «أبو سمير» يركب السيارة الفارهة، ويشير من نافذتها إلى ممتلكاته في المدينة، ثم يقابله «الضبع»، غريمه وخصمه طوال الفيلم، يركب سيارة أخرى في الاتجاه المقابل، كل منهما يحيي الآخر ويمضي في طريقه!


من فيلم «علي زاوا» (المغرب)

العاصفة تطيح بالجميع

جرح عربي آخر يطرحه الفيلم المصري «العاصفة» للمخرج خالد يوسف. إنه عن «النكسة» الحقيقية التي أصابت الوطن، بعد قرار السلطات العراقية غزو الكويت، ليقف العربي في مواجهة العربي في حرب غير عادلة وغير شريفة.

الفيلم، على الرغم من الجراح التي ينكشها، يدور في إطار حدوتة بسيطة عن «أم» ترعى ولديها بعد اختفاء الأب على إثر صدمة ظهور الرئيس المصري الراحل أنور السادات على شاشة التلفزيون زائرا الكيان الصهيوني، ومعلنا معاهدة للسلام بينه والعدو. ولم يحتمل المناضل القديم، الذي كادت حياته تضيع منه في أثناء مقاومة العدوان الثلاثي، لم يحتمل أن يضيع كل تاريخه وتاريخ وطنه في لحظة، فخرج من المنزل ولم يعد.

هذه الأم المناضلة زوجة المناضل، مدرسة التاريخ، تجد نفسها في قلب «العاصفة» فولدها الأكبر اضطر للسفر إلى العراق ليساعدها ويساعد أخاه. بينما شقيقه وبعد انتهائه من دراسته يدخل إلى الجيش ليؤدي فريضة خدمة الوطن. لكن العاصفة تهب، ويغزو العراق الكويت، ويجبر الابن الأكبر للاشتراك في هذا الغزو، ويذهب الجيش المصري للمشاركة في تحرير الكويت، ويذهب الشقيق ليواجه الشقيق في حرب لم يوافقا عليها، بل لم يسألهما أحد جدوى قيامها.

هنا تنهار الأم - ربما الوطن كله - لتعلن بصرختها إننا قادمون على كارثة لن ننجو منها بيسر.

الفيلم - كما سبق أن أشرنا - يدور في إطار حدوتة بسيطة، تتابعها بسهولة وتندمج مع شخصياتها. فتتسلك الأحداث بهدوء لتعصف بك العاصفة في النهاية.

خالد يوسف - كمخرج - لم يحاول الادعاء السينمائي، لكنه - اتساقا مع الفكرة التي يريد التعبير عنها - اختار الأسلوب البسيط الهادئ، والذي تأتي فيه الانفعالات مبررة غير زاعقة وغير محملة بعبارات إنشائية رنانة، كان يمكن للموضوع أن يفرضها.

ومن مشاهد الفليم الجميلة والمعبرة، مشاهد الاستعدادات للمواجهة. فكل طرف يستعد لمواجهة الآخر، بينما الموسيقى المصاحبة تنعي الوطن كله بأغنية عبدالحليم حافظ عن النكسة «عدى النهار... والمغربية جاية...».

ولأن الأوطان لا تموت يختار المخرج الأغنية نفسها، لكن في مقطعها الأخير لتكون المصاحب الصوتي لانتفاضة الطلبة في القاهرة «... أبدا.. أبدا.. بلدنا للنهار.. بتحب موال النهار..»

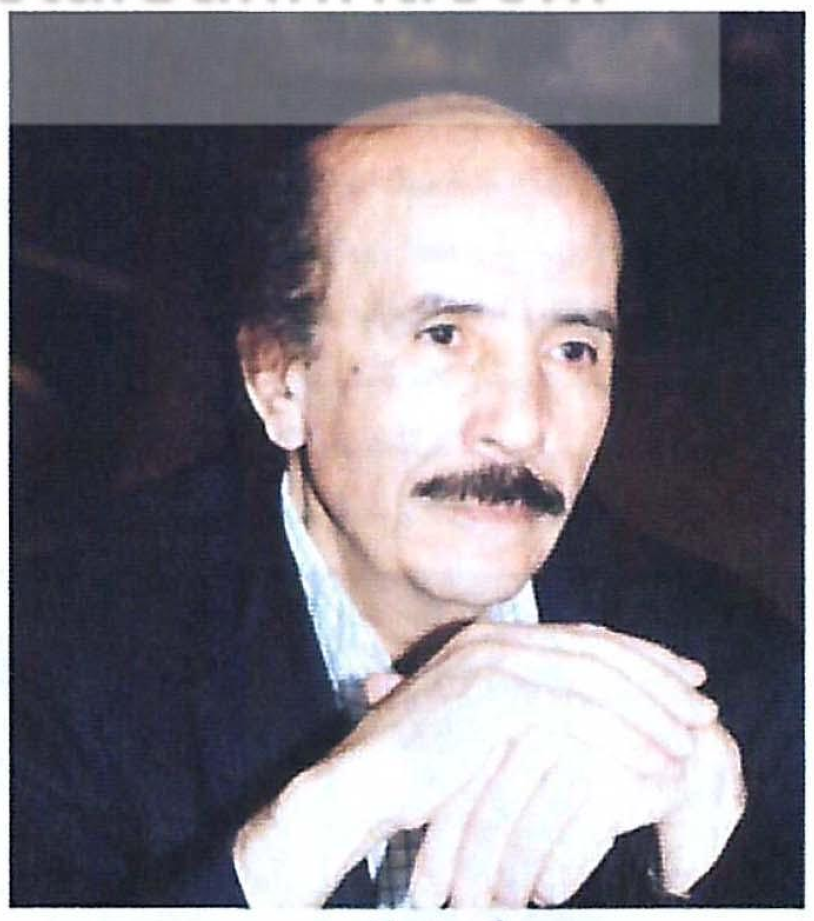
«المدينة».. تحملها أينما ذهبت

«المدينة» هو الفيلم المصري الثاني المشارك في هذه الأيام. وهو فيلم من نوعية خاصة، أراد مخرجه يسري نصر الله، أن يعبر به عن أحلامه السينمائية في صنع سينما خالصة، لا تعتمد على النجوم بقدر ما تعتمد على الموضوع والأسلوب الفني المعبر عنه.

«المدينة» فيلم يطرح صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين ومع تقاليد مجتمعه، في إطار رحلة يقوم بها بطله «علي»، ابن حي روض الفرج الشعبي، والذي يعمل والده في السوق الشهير قبل نقله إلى منطقة أخرى.

«علي» يهوى التمثيل، ويريد احترافه، إلا أن والده يجبره على البحث عن عمل أكثر جدية. «علي» يترك «القاهرة» ويسافر إلى «باريس»، بحثا عن ذاته، لكن هناك يكتشف زيف الحلم، أو بالأحرى زيف ما تصوره عن سهولة تحقيقه. ويضطر للعمل هناك في مباريات ملاكمة مزيفة، ويفقد ذاكرته على إثر انتقام من مديري هذه المباريات بعد أن رفض السير في أداء دور لا يرتضيه.

بعد معاناة كبيرة نجح «يسري نصر الله» في نسج خيوطها دون مغالاة، ودون الوقوع في شرك الاتهام للغرب بالمجان، يعود «علي» إلى


أحمد راشدي

ريم التركي

أحمد الزين

من فيلم «نزهة» (تونس)

القاهرة فاقدا للذاكرة، يتعرف على الأشياء القديمة الجديدة بالنسبة إليه، محاولا البدء في البحث عن حياة أخرى حقيقية، فهل ينجح؟!.. هذا هو السؤال الذي يتركه يسري نصر الله معلقا ليس فقط رغبة منه في أن يلقي كل متفرج بإجابته الخاصة على الفيلم، ولكن ربما لأنه فعلا لا يعلم تماما كبطل فيلم.

خصوصية فيلم «المدينة» لم تأت فقط من جرأته في عدم الاعتماد على نجوم.. ولكن في أسلوب تناوله للموضوع المطروح، الذي يعتمد فيه نصر الله، على صراحة اللقطة، وعدم ادعاء الكاميرا في اتخاذ زوايا ربما تظهر قدرات المخرج، لكنها غالبا ما تغيب الموضوع الرئيس، صراحة المشاهد، وعفوية اللقطات، وتلقائية التمثيل والذي برع فيه الوجه الجديد، «باسم سمرة»، مع الرائعة «عبلة كامل والمخضرم» أحمد سليم، أعطوا للفيلم نكهة صادقة، قريبة إلى التسجيلية بمعناها الجميل، المتمثل في الصدق، والسينما الخالصة وعدم الادعاء بامتلاك الإجابات الشافية.

يسري نصر الله أصر على وضع فيلمه بين قوسين، حيث يبدأه بالتمثيل، عندما يتوجه، إلى أحد المخرجين الذي يظن «علي» أنه يعمل على اكتشاف وجوه جديدة، بينما المخرج يصنع فيلما فعلا عن أولئك الذين يهوون التمثيل كعلي، ثم ينهيه بقوس آخر حيث علي في آخر مشاهد الفيلم يركب حافلة عامة، بينما تسير بجواره نجمة السينما الشهيرة «يسرا» في سيارتها الفارهة يداعبها بكلمات بسيطة وترد عليه بمجاملة رقيقة، ثم يلتقيان معا لنكتشف أن كلا منهما كان يؤدي دوره في فيلم واحد يخرجه ذلك المخرج الذي رأيناه في بداية الفيلم. وضع الفيلم بين هذين القوسين يشير إلى علاقة التشخيص بالواقع، التمثيل بالحياة، الحقيقة التي تقف دائما بين قناعين من التمثيل.. أيهما أصدق - حياة الممثل، أم تمثيل الحياة - تلك هي الأسئلة التي اهتم بها يسري نصر الله في فيلمه دون ادعاء أو تفلسف، أو فرض رأي وحيد في قضية لا يزال يرى أنها تستحق مزيدا من التأمل.

«تراب الغرباء».. ومخاطبة العقل

«تراب الغرباء» هو الفيلم السوري المشارك في «الأيام»، والذي كتبه وأخرجه «سمير ذكري» عن شخصية المفكر العربي السوري الشيخ عبدالرحمن الكواكبي.

الفيلم بتركيزه على السنوات الأخيرة من حياة الكواكبي ونضاله الدؤوب من أجل انتشال مجتمعه من هاوية التخلف، لم يكن هدفه هو التأريخ لهذا المفكر المناضل، ولكن كان هدفه الأسمى هو نقد الواقع الآني الذي نعيش، وذلك عبر عقد مقارنة (في ذهن المتفرج) بين ما يراه على شاشة العرض وما يعيش على أرض الواقع.

هذا الهدف العقلاني للفيلم هو ما كشف عنه المشهد الأول والذي أراد به سمير ذكري أن يعقد اتفاقا بينه و متفرجه. يقول فيه إنه لا يستهدف وجدان متفرجه، بقدر ما يستهدف عقله، ولذلك ربما سأستفزك بإيقاع قد تراه بطيئا، بينما هو متأمل، في البداية ستثار وتستفز، وهو ما أريده بالضبط حتى يظل عقلك عاملا لا يطغى عليه الاندماج الوجداني الذي قد يضيع القضية.

المشهد الأول يرصد بتأمل شديد حركة الإعلان عن فرمان جديد صادر عن السلطان العثماني، وهو تعيين والٍ جديد. الخبر كما يبدو يمكن اختصاره في لقطة أو مشهد قصير.. إلا أن سمير ذكري يصر على أن يرصد فيه كل حركة ولفتة، ونظرة، وتتابع الكاميرا الشخصيات نزولا وصعودا وبعدا وقربا، بينما الفرقة العسكرية تعزف لحنها السلطاني وتلاميذ المدارس يصطفون منشدين النشيد السلطاني وعيونهم معلقة إلى حيث يقف الوالي وحاشية من البكوات.

وهكذا يختار سمير ذكري منذ اللحظة الأولى الأسلوب السينمائي المناسب لعرض قضيته الفكرية.. إنه الأسلوب الملحمي المعتمد على مخاطبة العقل قبل الوجدان، وهو الأسلوب الذي فطن إليه الممثل القدير «بسام كوسا» فقام بأداء دور عبدالرحمن الكواكبي عن بعد. بمعنى أنه نجح في الاحتفاظ بمسافة بينه كممثل وبين الشخصية التي يؤديها، ألقى جمل الحوار وكأنه شخص آخر يستمع إليه في الآن نفسه. وللأسف كان بسام كوسا هو الممثل الوحيد ضمن فريق العمل الذي حافظ على هذا الأداء، أما بقية الممثلين فقد وقعوا في أسلوب الأداء الواقعي المعتمد على الاندماج مع الشخصية.

«تراب الغرباء» فيلم كاشف للدجل، ومعرٍ للحقائق الجارحة ومنتصر للدين الحقيقي المناصر للحق والعلم والحرية.

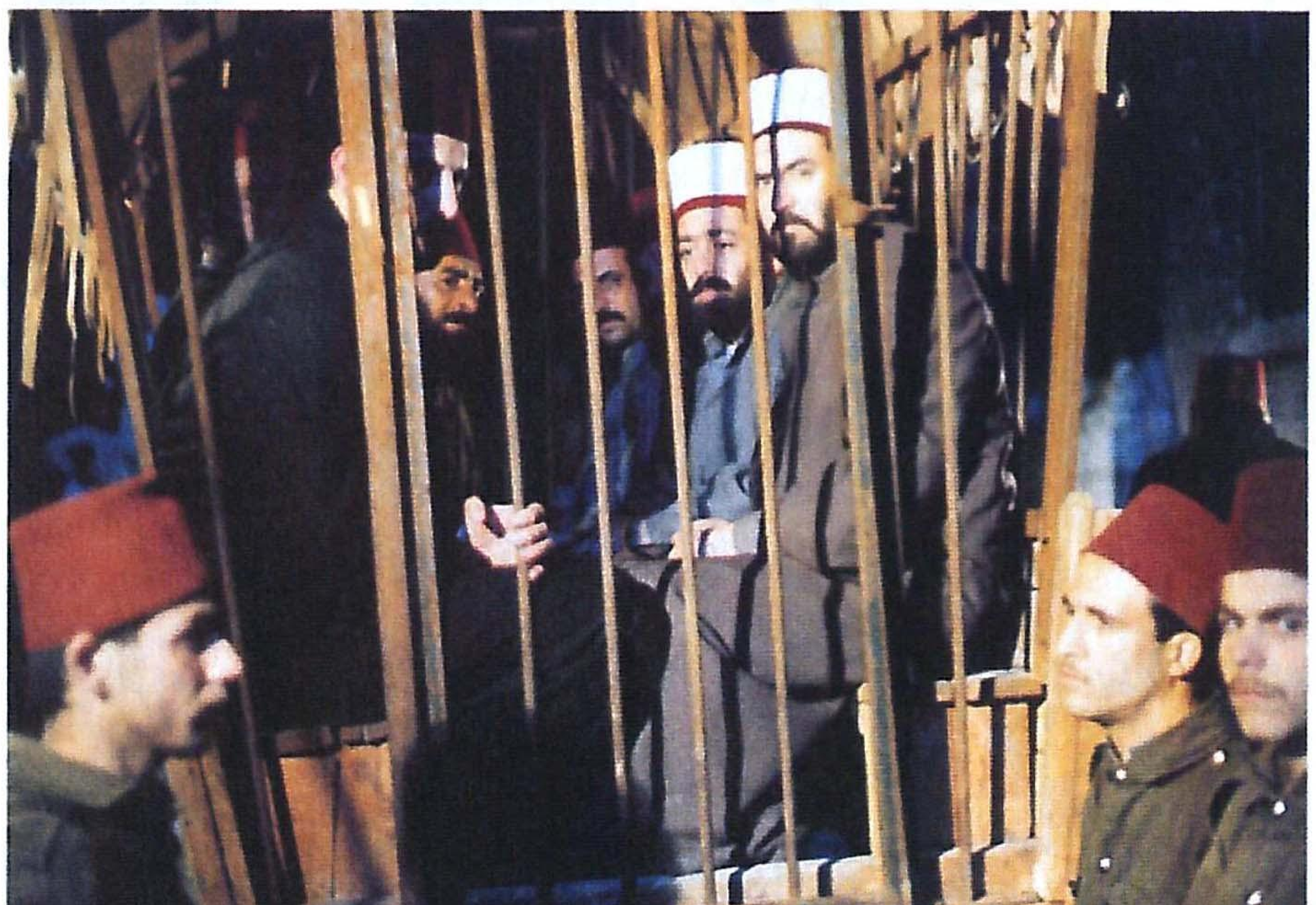
إنه فيلم طويل لكنه غير ممل، وعقلاني لكنه غير متجهم، فيلم يفتح الأبواب أمام كثير من الأفلام التي يحتاج إليها الواقع العربي الآن أكثر من أي وقت مضى.

«كسوة» والبحث عن الذات

ومن تونس يأتي فيلم «كسوة» للمخرجة كلثوم برناز، يطرح هو الآخر قضية البحث عن الذات، ومدى تواؤم الفرد مع مجتمعه الذي يشعر أنه غريب عنه.

تدور وقائع القصة في مدينة تونس خلال زمن لا يتجاوز اليوم الواحد، حيث «نزهة» التي أصبحت مطلقة والعائدة إلى البلد بعد غيبة طويلة بمناسبة زواج شقيقها. ونزولا عند رغبة العائلة، ترضخ نزهة إلى طقس نقش يديها وقدميها بالحناء، وأيضا ترتدي كسوة الزفاف الأصيلة والثقيلة بتطريزاتها للمشاركة في حفل زفاف شقيقها، لكن الكسوة الثقيلة تعيقها عن الحركة، وتجبرها على خطوات بطيئة مما يجعلها تتخلف عن الموكب فتجد نفسها وحيدة بلا نقود بينما العائلة ذهبت إلى مقر الاحتفال.

نزهة لا تجد مفرا من الركوب مع سائق تاكسي ليبحثا معا عن العائلة من خلال جولة على صالات الأفراح التي يمكن أن يوجد بها حفل زفاف شقيقها.


من فيلم «تراب الغرباء» (سوريا)

نزهة المتمردة الرافضة للحياة في المدينة، والرافضة لطفولتها ومعتقداتها، تغيرها هذه الجولة، والتي تنتهي بالالتقاء مع الأهل، وبالوقوع في حب شاب صادفته في أثناء تجوالها وتكتشف نزهة ذاتها أخيرا وتكتشف معها جمال ما كانت تنفر منه.

«كلثوم برناز» تبدأ فيلما بداية أقرب إلى البدايات التوثيقية، من خلال ثبات الكاميرا داخل منزل إحدى العائلات نشاهد تحركاتهم أمام الكاميرا، ونسمع حواراتهم المقطوعة كأننا نشاهد حدثا واقعيا تسجله كاميرا منزلية. الحالة في المنزل تشير إلى الاستعداد لحدث غير عادي هو احتفال على ما يبدو.. فالنساء يظهرن جميعا مقيدات الأيادي والأرجل حفاظا على صبغتها التي لم تجف بعد. «نزهة» هي الوحيدة، المتأففة من هذا القيد، ولكن الجميع يعاملونها برقة شديدة، ربما لأنها عائدة بعد غيبة طويلة، ثم نعرف بعد ذلك أنها مطلقة حديثا.

التركيز على القيد الذي تكرهه نزهة بينما تحبه النساء الأخريات ثم ثقل حركتها داخل كسوة الزفاف، في مقابل فرح وسعادة الآخرين بما ترتديه من كسوة أصيلة غير مصطنعة. يطرحان هم الفيلم وهو رفض «نزهة» لحياة تراها معيقة، بينما ستكتشف بعد ذلك أن ما في هذه الحياة من جوانب مفرحة يساعد على ذلك الحب الحقيقي الذي وقعت في شباكه.

جولة «نزهة» في المدينة مع سائق التاكسي، كان يجب أن تطرح علاقات تدخلها نزهة الواحدة تلو الأخرى، تكتشف خلالها جوانب خافية من ذاتها ومن مجتمعها في آن واحد، إلا أن السيناريو الذي كتبته المخرجة غفل عن هذه العلاقات، فجاء تغير «نزهة» في النهاية غير مبرر. ومع ذلك نجح الفيلم في الحفاظ على إيقاعه الجاذب للمتفرج، ربما لأن مونتاج الفيلم قامت به المخرجة نفسها، فحافظت على الإيقاع كما كانت تتخيله.

«علي زاوا».. الحلم يتحقق موتا

«علي زاوا» هو فيلم المخرج المغربي الشاب نبيل عيوش، وهو المخرج الذي بدأ مشواره السينمائي بالجوائز. ففي عام ١٩٩٧ أخرج فيلمه الروائي الأول «مكتوب» الذي حقق نجاحا جماهيريا كبيرا عندما عرض في المغرب، وحاز الفيلم جائزة أفضل فيلم عربي وجائزة العمل الأول في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، كما حصد جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان أوسلو.

وكذلك جاء فيلم «علي زاوا» حاصدا للجوائز، ليؤكد إمكانات نبيل عيوش، فها هو يحصد جائزة أفضل ممثل وجائزة لجنة التحكيم الصغرى في مهرجان «نامور»، وجائزة لجنة التحكيم في مهرجان «مونتريال»، وجائزة الحصان البرونزي لأفضل فيلم من مهرجان ستوكهولم، وجائزة الجمهور في مهرجان أمينيس، وجائزة الجمهور في مهرجان دول البحر المتوسط ببروكسل، وجائزة مهرجان واغادوغو.

وبعيدا عن تقييم الفيلم بما حصل عليه من جوائز - يستحقها - يبقى للفيلم تفرده بالعالم الخاص الذي اقتحمه نبيل عيوش في جرأة لابد أن نحييه عليها. فالفيلم يدور

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

داخل عالم الأطفال المهمشين (أطفال الشوارع) أولئك الذين تمتلئ بهم شوارع وخرائب مجتمعاتنا العربية، وينظر الجميع إليهم باعتبارهم أقل من أن يمتلكوا أحلاما أو رغبة في الحياة بطريقة أفضل.

يبدأ نبيل عيوش فيلمه بلقطة متوسطة لمجموعة أطفال يتقدمهم أحدهم يتحدث إلى ميكروفون نرى فقط اليد التي تمسك به، إنه على ما يبدو فيلم تسجيلي عن هؤلاء الأطفال أو ربما برنامج تلفزيوني عنهم. بهذه البداية التسجيلية يعرفنا نبيل عيوش على أحلام فتاه (علي زاوا) الذي ينطق بتلقائية شديدة أحلامه في أن يكون بحارا.. فهو عاشق البحر الذي يتمنى أن يصل عبره إلى النقطة التي يرى فيها الشمسين كما سمع عنها من حكايات قديمة!!

بعد هذا المشهد يطالعنا «علي» في صحبة صديقيه «عمر بوبكر وكويتا» يحكي لأحدهما عن حلمه الحاضر في أن يكون بحارا وكيف أنه اتفق مع أحد البحارة الشعبيين في أن يصطحبه ويعلمه مهنة البحارة، بل وأعطاه (بوصلة) هدية وتأكيدا على تنفيذ الوعد.

لكن يبدو أن الحلم سيظل حلما، فها هو الزعيم يأتي في صحبة جيش كبير من الأطفال يحمل كل منهم حجرا، يسأل علي وصحبته أن يعودوا إلى حظيرته، لكن علي يرفض فيصاب بحجر من أحد الأعوان يرديه قتيلا على الفور، ليهرب الزعيم وجيشه ويترك الأصحاب الثلاثة يبكون صديقهم الحالم، ويحاولون جاهدين بعثه من جديد لكن «علي» كان قد مات.. وترك حلمه أمانة في أيادي أصدقائه!.

منذ هذه اللحظة، تبدأ رحلة الأصدقاء في البحث عن كيفية دفن الصديق. أحدهم يصر على أن يشتري له بزة بحار يلبسها إياه قبل دفنه. لكن من أين يأتي بالمال اللازم سواء لشراء الحلة أو لطقوس الدفن. وهنا يضطر الصديق للسرقة لأول مرة من فتاة طالبة جامعية كان يراها ويتأملها كل يوم وهي تقف مع صديقاتها أمام باب الجامعة.

النقود التي يحصل عليها الصديق لا تكفي.. فيضطر إلى إرسال واحد من الفريق إلى «أم علي».. التي تعمل - حسبما سيكتشفون - عاهرة تستقبل الرجل لتحصل على ما يعينها على الحياة. وهناك في بيت «علي» تبث الأم الشكوى لصديقه وترجوه أن يسأله الرجوع ليحيا في حضن أمه التي تشتاق إليه كثيرا. وهنا يخجل الصديق من أن يذكر لهذه الأم الملتاعة خبر وفاة ابنها الوحيد.

تسير الأحداث على هذا المنوال حتى ينجح الفريق بمساعدة البحار العجوز في تكفين صديقهم الذي تعفنت جثته مع مرور الأيام، ويلبسونه بزة البحار ويركبون مركب البحار العجوز.. وفي وسط البحر يلقونه كأي بحار قديم عاش في البحر وللبحر فكان لابد أن يدفن فيه.

تفاصيل كثيرة بالفيلم لا يستطيع القلم سردها، لكنها في المجمل يمكن القول إنها التفاصيل التي خلقت من فيلم نبيل عيوش فيلما مختلفا وجعلته يستحق أن يكون أميز الأفلام العربية المميزة التي عرضت في هذه الأيام.

أكثر ما يبهرك في هذا الفيلم إلى جانب الصورة الناعمة التي تتسلل إلى وجدانك، وإلى جانب مونتاج الفيلم الذي جعل من حياة هؤلاء الأطفال المهمشين قصة أسطورية يمكن أن تضاف إلى حكايات الأجداد للأحفاد، أكثر من كل ذلك هو أداء أولئك الأطفال (أبناء الشوارع) الذين اختارهم نبيل عيوش من شوارع المغرب، ويبدو، بل يقينا، أنه بذل معهم جهدا مضنيا ليظهروا على الشاشة بهذه الصورة البارعة، فأداء الأطفال كان العنصر الأكثر تميزا في هذا الفيلم المتميز.

ندوة فيلم «المدينة»

«عرق البلح» إما الخروج.. وإما الموت

ومن مصر أيضا يأتي الفيلم الثالث «عرق البلح» للمخرج رضوان الكاشف، ليطرح مرة أخرى قضية «الخروج» التي سبق أن طرحها الفيلمان السابقان «العاصفة» و«المدينة» كل بطريقته الخاصة، وكل حسب موضوعه وأسلوبه، إلا أن الأفلام الثلاثة تنعى ذلك الخروج الذي يضطر إليه المواطن المصري، ويدفع إليه دفعا، وغالبا ما يدفع حياته ثمنا لغربة لم يردها!

فيلم رضوان الكاشف، يدور في أجواء الجنوب، في قرية، لم يحددها لتكون نموذجا عاما، وليصبح عدم التحديد عنصرا من عناصر الأسلوب الذي اختاره والذي اقترب فيه من أسلوب «أسطرة الموضوع» أي جعله أقرب إلى الأجواء الأسطورية والحكايات الشعبية القديمة.

وربما للهدف ذاته، وضع الفيلم في أجواء أسطورية، هو ما جعل رضوان الكاشف يضع فيلمه - أيضا - بين قوسين يبدأه بغريب قادم إلى بلدة مهجورة، يقابل أخيرا عجوزا تحيا وفتاة وحيدتين في هذا العالم الغرائبي، يسألها أين الأهل فتحكي له عما كان وعما سيكون. حوار البداية يأتي بلغة عربية فصيحة وكأن رضوان يقول: أبدأ فيلمي كما تبدأ الحكايات الشعبية عندنا بلغة عربية فصيحة «كان يا مكان.. يا سعد يا إكرام» ثم سريعا ما تنحو إلى العامية ليسير بها في أجواء أسطورية خرافية. هكذا بدأ رضوان فيلمه وهكذا أنهاه، وكأنه ينهي حدوتته الشعبية (المصنوعة) باللغة ذاتها، ليصبح مبررا ومفسرا، هذه الأجواء الغرائبية التي سيسبح فيها الفيلم بين القوسين.

الفيلم يبدأ بدعوة للخروج.. عربة غريبة ورجال غرباء يضعون على وجوههم أقنعة غريبة، وصوت يأتي ولا يرى صاحبه عبر مذياع معلق في أعلى العربة. الصوت يدعوهم - رجال القرية - إلى ضرورة السفر، حيث القدرة على تحقيق الأحلام. الصوت يدعو أهل القرية واحدا واحدا.. يعرفهم جميعهم ويعرف نقاط ضعفهم التي يضغط عليها فيهرعون جميعا إلى العربة بينما يرفض الفتى (أحمد) الصعود إلى هذه العربة.. يرفض ترك البلدة.. يصر على البقاء حتى ينجح في الصعود إلى أعلى نخيل القرية، تلك المسماة بالبيضاء، لأنها تطرح بلحا أبيض، يصنع منه عرق خاص يسقيه لجده - سيد القرية - ليعود مرة أخرى شافيا معافى يقود الجميع بحكمته.

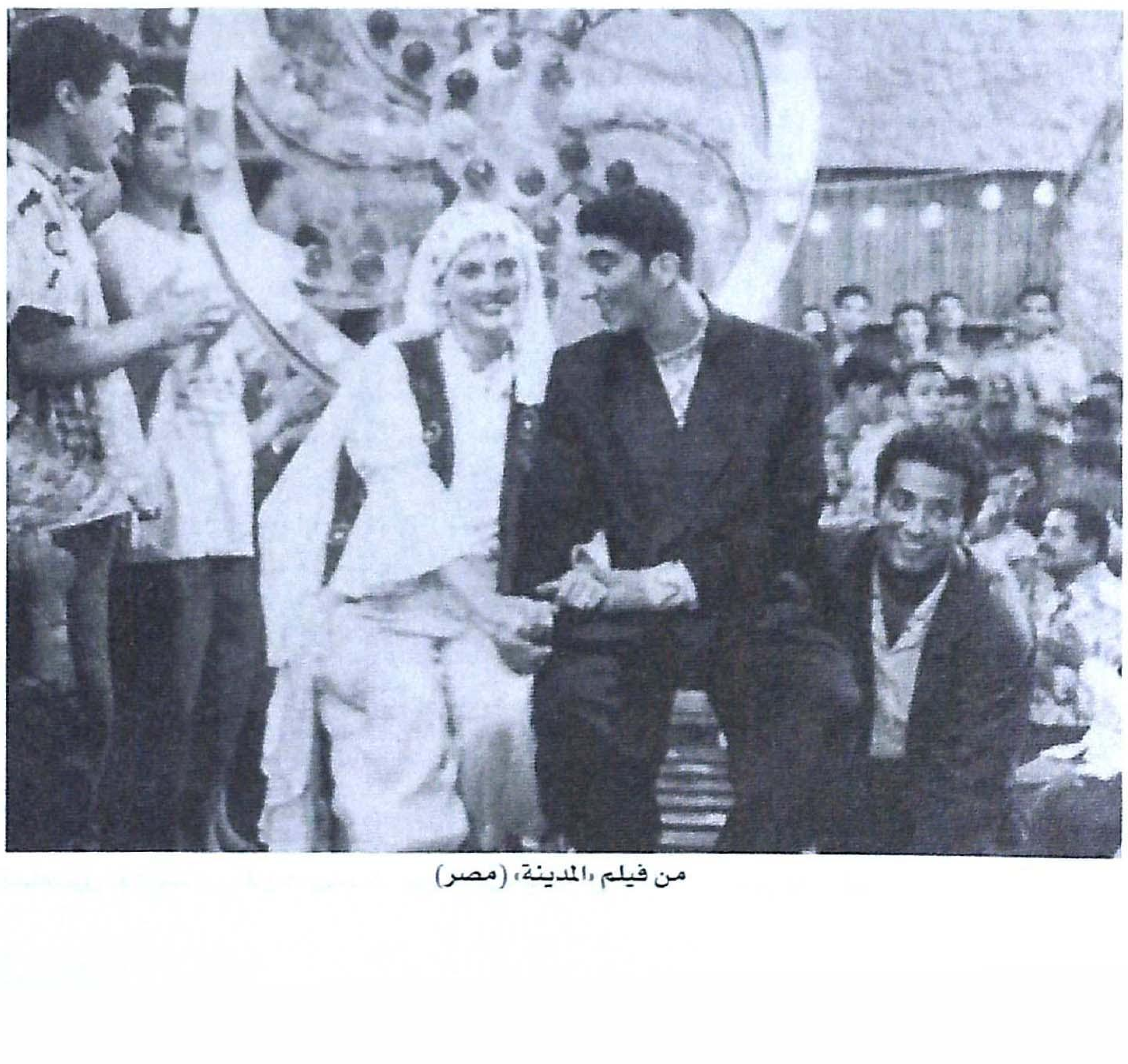
بقاء الفتى في القرية وسط نسائها يفرض عليه أمورا لم يكن جاهزا لها بعد.. إنها أمور الحماية والتربية.. وإنها الرجولة في مجتمع من النساء تعود أن يكون هناك رجل يحمي ويدير.

أحمد يمارس دوره على أكمل وجه، بل وينجح في الصعود إلى البيضاء وعصر ثمراتها وصنع شرابا يساعد على الشفاء، لكن الشراب الذي تتناوله كل نساء القرية، يفعل بهن فعله، فيخرج المكبوت والمكنون ويكاد يطيح بكل ما تستر تحت جلد سميك من العادات والتقاليد.

إحدى النساء - زوجة أحد الأعمام - تخطئ في لحظة ضعف مع غريب.. فتحرق نفسها عقابا على ما اقترفته. وأحمد وسلمى بذرتاحب تبدأ ثمراته تتحرك في جسد سلمى، ومع عودة الآباء من الغربة التي راح فيها من راح وانجرح من انجرح، يتساءلون حول أسباب موت زوجة أحدهم فلا تجيبهم واحدة من النساء.. لكنهم ينظرون بعين الشك إلى ذلك الصبي الوحيد الذي بقي وانفرد بنساء القرية.. فيقررون أن ينتقموا لشرفهم.. لهزيمتهم.. لانسحاقهم في غربتهم، من هذا الفتى الذي ظل يحمي ويرعى ويبذر الحب في أرجاء القرية، يطلبون منه أن يصعد إلى أعلى النخلة (البيضاء) وعندما يصل إلى قمتها ينهالون بفؤوسهم على جذعها لتسقط ويسقط معها أحمد - جثة لا نراها - بينما النساء - كل النساء - يخرجن في مسيرة ضخمة حاملات مشاعل النور يبحثن عن أحمد ويرددن نداءهن «أووه يا أحمد» وكأنه النداء الصرخة التي تدين القرية.. كل قرية في أي مجتمع يدفع برجاله قهرا إلى الخروج.

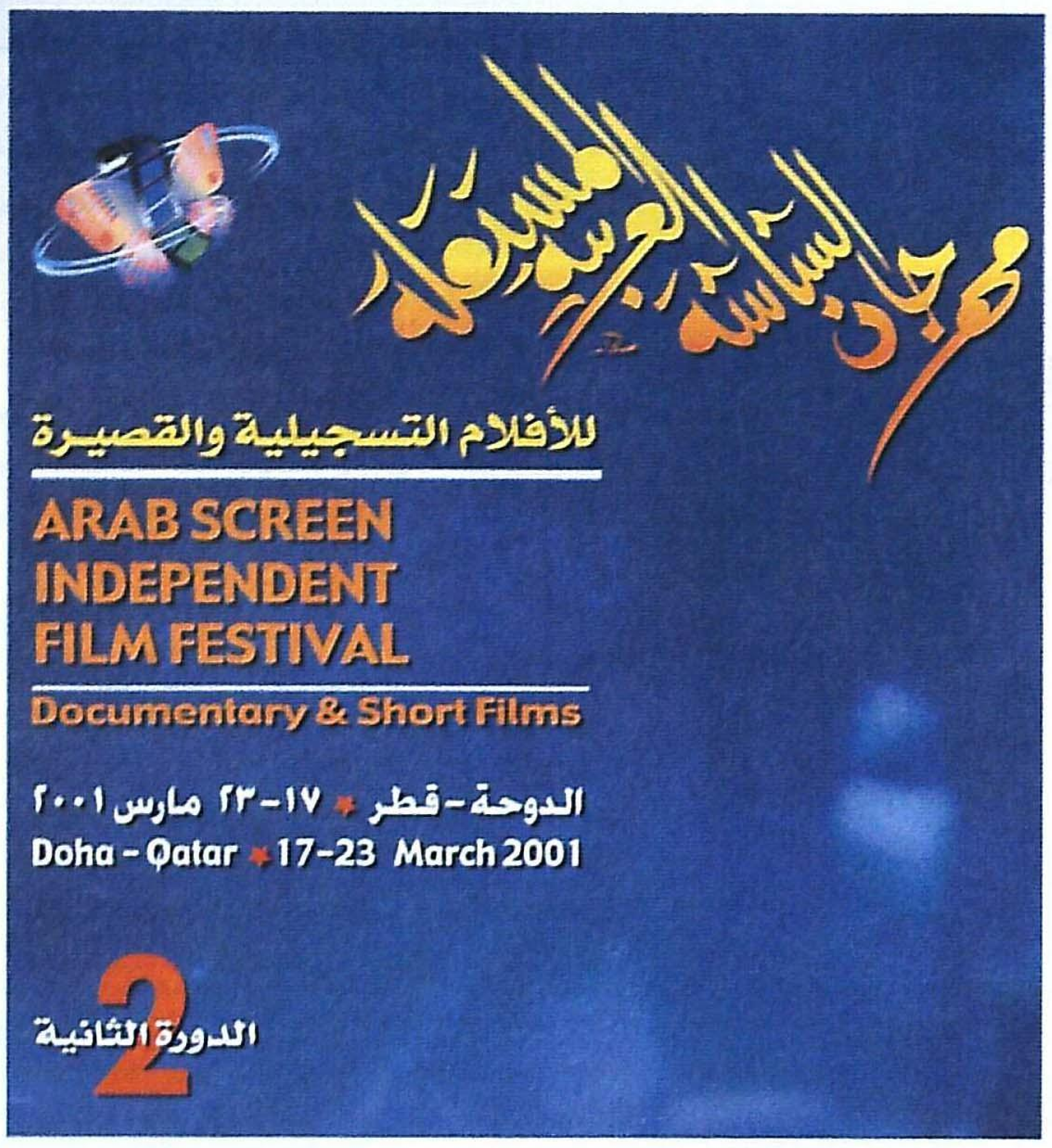
أسلوب الفيلم أقرب إلى أن يكون (فوق واقعي) - إذا صح التعبير - بمعنى أنه يبدأ من الواقع ثم يحلق به إلى أعلى، حتى يغلف بأجواء وهالات أسطورية، هي في الوقت نفسه غير بعيدة عن فرضيات الواقع.

وهكذا تحولت «أيام السينما العربية المميزة» إلى أيام مميزة لعرض جراح الوطن على شاشة كبيرة، نراها دفعة واحدة، فنكتشف كم هي مثخنة تلك الجراح.. لكن الأمل يحدونا في أن تندمل طالما بالوطن أمثال أولئك الفنانين القابضين على جمر الحياة الكريمة في زمن طغيان القبح والبلاهة ◆



من فيلم «المدينة» (مصر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



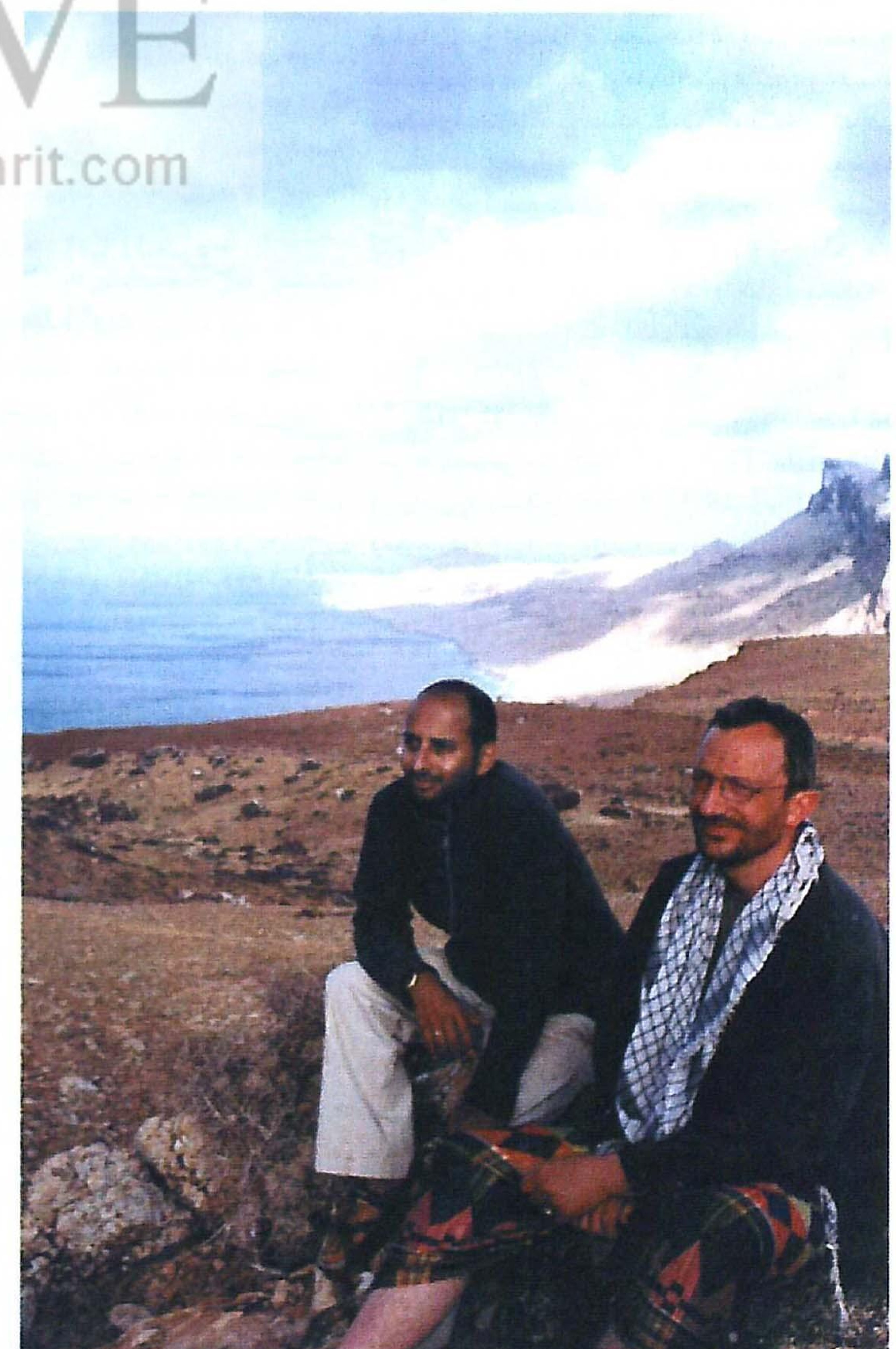
في مهرجان «الشاشة العربية المستقلة»، نتعرف على مناخات سينمائية مختلفة كليا عن المهرجانات السينمائية الأخرى، فهنا من الصعب أن تلمح نجوما في أروقة المهرجان، أو كاميرات تلتقط صورا لهؤلاء النجوم بابتساماتهم الاصطناعية، لكنك تصطدم طوال أيام المهرجان بعشرات المخرجين الشباب الذين جاؤوا من مختلف أنحاء العالم العربي والمهجر، بحثا عن فرصة لعرض أفلامهم التي غالبا، ما ترفضها مهرجانات أخرى، إذ استقطب المهرجان نحو مائتي فيلم، بين التسجيلي والروائي القصير معظمها تجارب أولى لأصحابها، وهو بذلك يسجل علامة لصالحه باتجاه إتاحة الفرصة أمام هذين النوعين من الأفلام المغبونة.

قطر - خليل صويلح

مهرجان «الشاشة العربية المستقلة» في الدوحة

سينما الشباب تعلن قطيعتها مع أفلام الآباء

إذا كانت الدورة الأولى لهذا المهرجان، قد عقدت في لندن منذ سنتين بمبادرة فردية من قبل مجموعة من الشباب العرب، أبرزهم محمد مخلوف مدير المهرجان، وهو ناقد سينمائي ليبي، فإن الدورة الثانية التي استضافتها الدوحة برعاية من «قناة الجزيرة»، امتازت بالشمولية والتنوع في المشاركة، وكان من الصعب أن تلتقط أنفاسك، بين مشاهدة فيلم وآخر، ذلك أن العروض مستمرة طوال اليوم، وإذا فاتك لسبب ما مشاهدة فيلم ما، في قاعة العرض الرئيسة في «شيراتون الدوحة»، بإمكانك التوجه إلى صالة صغيرة أخرى، لتختار الفيلم الذي ترغب في مشاهدته على جهاز فيديو، يتيح لك الإعادة والتأمل، غالبا بوجود مخرج الفيلم!



وربما كانت أكثر أسباب القلق على مستقبل السينما العربية الجديدة، تتمثل باتجاه معظم المخرجين الشباب إلى تحقيق أفلامهم بوساطة أفلام « بيتكام» في غياب مصادر التمويل، الكامير «الديجيتال» رخيصة الثمن، وقليلة الأعباء، جعلت الأمر ممكنا وبسيطا في أن تصنع فيلما قليل الكلفة، ومن بين عشرات الأفلام المشاركة في المهرجان، بالكاد تقع على شريط مصور بكاميرا سينمائية «٣٥ مم»، ولعل هذه الشروط السهلة، قادت مخيلة هؤلاء المخرجين، نحو أفكار جديدة مدهشة في معظمها، وتصل إلى حد القطيعة مع سينما الآباء!

ويفسر الأمر مبدئيا باتجاه أن هؤلاء السينمائيين الشباب، فقدوا الأمل من سينما الكبار التي طالما أسست موضوعاتها على قضايا كبرى وأفكار وجودية ومصيرية، انتهت إلى سلة الأحلام والخيبات.

في سينما الشباب عالم آخر، ودخول جريء في تفاصيل جديدة، طرأت على الحياة اليومية العربية، تتعلق في الغالب، بقضايا الشباب أنفسهم، ومواجهة للذات في كشف حميم، فجماعة «شمس» اللبنانية، جاءت بأفلام ذات نكهة خاصة، تقتحم ممنوعات جمة، أفرزتها الحرب الأهلية اللبنانية، وتركت تأثيرها في جيل كامل، وجد نفسه وسط علائق جديدة، وفوق أرض هشة، مليئة بالطحالب، ولعل بيروت الجديدة، كما في فيلم «بث وقح لكمية التحولات المشتهاة يوميا» لمحمود حجيج، هي مدينة تلفظ الهامشيين، مثلما تلفظ قيما قديمة، وتطرح قيما جديدة نافرة، والفيلم لا يعتني كثيرا بالأسباب التي قادت أبطاله إلى مصائرهم الفجائعية، بل يذهب إلى واقع الحال ليستنطق تجارب نسائية، تحكي وتعترف دون مواربة، عن مفهومها للجسد والشهوات والليل.

أما السوري هشام الزعوقي في فيلمه «الباب» فيقتحم حالة عبثية عن شخص يحمل بابا فوق رأسه، ويمشي في شارع طويل، عكس اتجاه المارة إلى أن يصل إلى شاطئ البحر، لنكتشف أنه يتخيل بيتا بباب وشبابيك، سرعان ما تقترب منه موجة عاتية في محاولة لمحود!

في هذه الفكرة البسيطة التي تقترب من جماليات قصيدة الشر، يطرح المخرج إشكالية أزلية مفتوحة على احتمالات عدة حول معنى الحرية والحلم، وربما عكس ذلك، فحين يكون الإنسان حرا، فإنه يبحث عن مكان، يسجن ذاته بين جدرانه، حتى لو كان هذا المكان وهما!

ويستعيد مخرج سوري آخر، هو عمار البيك في فيلمه «إنهم كانوا هنا»، زمنا غائبا وحنينا لأمكنة كانت تضج بالحياة، قبل أن يهجرها أصحابها،لتتحول في عين الكاميرا إلى صور بالأبيض والأسود، يضمها ألبوم الذاكرة، عن مهن انقرضت وأناس غابوا ومقاعد خالية.

الجزائري بلقاسم حجاج، يقارب منطقة ساخنة في الحياة اليومية الجزائرية، حيث يستعرض في فيلمه «سائقة تاكسي في سيدي بلعباس» يوميات امرأة، قادتها ظروفها المعيشية الصعبة إلى أن تعمل في مهنة، كانت على الدوام، حكرا على الرجال، لكن فقدانها لزوجها، جعلها تتحول إلى سائقة تاكسي، وتتعرف على أنماط حياتية، تضطر إلى التعامل معها مهما كانت خشنة وقاسية.

وربما كانت مفاجأة المهرجان في فيلم «عيد الميلاد الأول» للتونسي كمال شريف (جائزة أحسن فيلم روائي قصير)، إذ يحاول هذا المخرج التونسي الشاب مقاربة مشكلات أبناء المهجرين في بيئة أخرى، تطرح قيمها المختلفة، وكيف يواجهها أهل الأبناء، ويتخذ من ليلة عيد الميلاد، منطلقا لفكرته، حين ينتظر أب وابنه، قدوم «بابا نويل» من المدخنة، وتمضي الليلة من دون أمل، مما يستدعي أن يقوم الابن بالانتقام من بابا نويل!

في هذا الفيلم حس عال بالتهكم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والكوميديا اللاذعة. بلا عزف على مفردات العنصرية والاضطهاد كما جرت العادة في هكذا أفلام!

ومن اليمن، جاءت مشاركة هي الأولى من نوعها في بلاد بلاسينما، حيث أقدم شاب يمني مولود في بريطانيا على إخراج وإنتاج أول فيلم يمني تسجيلي طويل (٧٥ دقيقة) وقد جاءت فكرة الفيلم وهو بعنوان «الشيخ الإنجليزي والجنتلمان اليمني» بعد إطلاع المخرج بدر بن حرصي على كتاب ألفه مواطن إنجليزي، أحب اليمن واستقر فيها منذ الثمانينيات، يدعى تيم ماكنتوش سميث»، فاتصل به وأقنعه بتحقيق فيلم، يضيء حياة هذا الشيخ الإنجليزي الذي تطبع بالعادات والتقاليد اليمنية، والفيلم يرصد أدوارا مقلوبة، الإنجليزي يشرح لليمني المستكشف لبلاده، جمال الحياة في اليمن السعيد، ويروي سيرته من خلال كاميرا تتجول في أماكن أراد التعرف عليها من الداخل، وإن غلبت على الفيلم مسحة فولكلورية (حاز الفيلم جائزة أحسن اخراج).

وتحت عنوان «أصوات من مصر» نكتشف رؤية جديدة ومغايرة للسينما المصرية وصورتها النمطية، بذهاب أصحابها إلى مناطق سينمائية مهملة، حاولوا من خلالها، تشريح التحولات الجديدة في الشارع المصري، سواء في الأفلام التسجيلية أو الأفلام الروائية، ففي فيلم «لوميير تاني مرة» لأحمد عاطف، ترصد الكاميرا زمنين، مرا على المكان ذاته، الزمن الأول بعدسة لوميير، قبل نحو قرن، والزمن الثاني، الآن زمن بالأبيض والأسود، وزمن بالألوان، فبقدر ما كانت الحياة بسيطة ومتمهلة، تبدو اليوم لاهثة ومتحولة وصادمة، فقد ذهب زمن المواصلات البدائية والقوافل التي كانت تعتبر «كوبري النيل» وجاء زمن الزحام والسرعة والقلق واللهاث.

سائقة تاكسي في سيدي بلقياس (الجزائر)

إنه فيلم عن المكان، حين يطيح به الزمن، ويحفر في كيانه ندوب الحاضر وتشظياته، ويعالج شريف العظمة في فيلمه «دنيا - قمر» عالمين متباينين إلى درجة الرثاء، إذ تلتقط الكاميرا الحياة اليومية الشحيحة لمغن مغمور يدعى «سعيد دنيا» يعيش في حي شعبي فقير ومهمل، ومعاناته الصعبة في إسماع صوته إلى الجمهور، وعلى الضفة الأخرى، صورة نقيضة لهذا العالم، هي صورة مطرب آخر مشهور هو «مصطفى قمر» الذي يتم تصنيع شهرته كنجم بطريقة متعالية، ومن المسافة الشاسعة بين العالمين، تتولد المفارقة إلى حدود الضحك المرير. وفي «علامات أبريل» لأحمد ماهر، فكرة روائية غير مكتملة، تحاكي المسكوت عنه، خلال حياة امرأتين وحيدتين، يدخل عالمها شاب، فتتفتح أشياء مهملة ومكبوتة في روحيهما، وعلى أهمية اللمسات الإخراجية للفيلم إلا أنه ضاع بين أن يكون فيلما قصيرا (٣٠ دقيقة) وبين أن يكون فيلما روائيا طويلا، إذ اكتفى بملامسة عالم سري، يحتاج إلى نبش أكبر وجرأة في تعميق الدلالات المطروحة في سياق السرد البصري.

> ”الكاميرا «الديجيتال» رخيصة الثمن قليلة الأعباء، جعلت الأمر ممكنا وبسيطا في أن تصنع فيلما قليل التكلفة. وقادت هؤلاء الشباب إلى أفكار جديدة مدهشة تصل إلى حد القطيعة مع سينما الآباء!“

وإذا كانت هذه التجارب نتاج اهتمامات بصرية فردية وخاصة، فإن المخرجين الفلسطينيين، لم يستطيعوا اللعب خارج منطقة الأزمة التي يعيشون، فهناك عشرات الأفلام التي تراوحت بين التسجيلي والروائي، أرادت أن ترصد عمق المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، أمس، واليوم، من خلال اختيارات بصرية متفاوتة الأهمية، حيث حاول البعض أن يتجاوز الموضوعات المباشرة باتجاه حلول إخراجية، تمزج بين التوثيق اليومي والرؤية السينمائية الناضجة، كما في أفلام «الضوء آخر النفق» لصبحي الزبيدي، و «زمن الأخبار» لعزة الحسن، و «بيان بصري» لنزار حسن، و «ناطرين صلاح الدين» لتوفيق أبو وائل، و «١٩٤٨» لمحمد بكري.

وتكشف هذه الأفلام عبر مضامينها، مشكلات خريطة متحولة في ظل الاحتلال الإسرائيلي وتشويهه للحياة العادية للناس، مثلما تضيء عبث الحياة الفلسطينية التي تشبه الانتحار اليومي ومحاولة التجذر في المكان والذاكرة. وهذه الأفلام في العموم، هي رسائل بالصوت والصورة عن حجم الدمار المادي والروحي لهؤلاء البشر المنفيين في وطنهم، مثلما هي رسائل من سينمائيين، يعيشون ظروفا قاسية في تحقيق أفلامهم.

ويبقى سؤال أخير:

هل تودع السينما العربية الجديدة زمنا، وتبدأ آخر؟

وهل يكفي أن تحمل كاميرا «ديجيتال» وتصنع فيلما، بصرف النظر عن جماليات الصورة ودقة الكادر؟

وهل تكفي محاولة «قتل الأب» في السينما، ولوج سينما أخرى مختلفة؟

هذه ما يخرج به المتلقي بعد مشاهدة أشرطة لا تحصى، تعلن بجرأة عن اقتحام جيل سينمائي شاب موضوعات جديدة، تدير ظهرها لمنجز الآباء، ولكن دون أن نفكر: أين تدفن الجثة؟ ◆

http://www.movies4arab.com

يحتوي الموقع على أخبار الكثير من الأفلام العربية على جميع مستوياتها وأنواعها ومتابعات للانتاج السينمائي العربي.

عيد الميلاد الأول (تونس)

علامات أبريل (مصر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«البوكيمون» فجأة تحول هذا الاسم البسيط إلى لغز كبير، تصدَّر مانشيتات الصحف ونشرات الأخبار، وتحول من مجرد لعبة يلهو بها الصغار إلى معركة تجارية كبرى بين الشركات الأمريكية واليابانية العملاقة لاحتكار سوق ألعاب الفيديو. استخدمت في هذه المعركة كل الأسلحة المشروعة وغير المشروعة، وكان أهمها فتاوى علماء المسلمين الدينية التي أكدت أن البوكيمون كلمة معناها «أنا يهودي» وأن لعبها محرم دينيا لأنها تشبه لعب القمار، سرت الفتوى في معظم الدول العربية والإسلامية بسرعة مدهشة ومثيرة للتساؤل عن من يقف وراءها بعد أن أكد البعض أن الأمر مجرد صراع تجاري بين الشركات الكبرى لاحتكار السوق العربية، خاصة أن عمر اللعبة خمسة أعوام كاملة فلماذا يحرمونها الآن؟! أيا كان الأمر فإن حكاية «البوكيمون» حكاية مثيرة.

أنوار الرضوان - الكويت

باعت عشرة مليارات لعبة خلال خمس سنوات

البوكيمون.. بين صراع المصالح وفتاوى المشايخ

لم يسبق لأي لعبة من قبل أن نالت نجاحا تجاريا بهذا الشكل، فمنذ بداية إصدار تلك اللعبة في عام ١٩٩٦ بيع أكثر من خمسة وخمسين مليون نسخة، سحقت وهي في طريق وصولها إلى القمة أشهر الألعاب (لارا كروفت، حرب النجوم...)، ففي فرنسا يؤكد مصنع نينتندو أن «لعبة البوكيمون تباع كل أربع ثوان». وتؤكد الأرقام أنها باعت عشرة مليارات لعبة في العالم وخمسمائة مليون في فرنسا، وهنا وبعد مرور خمس سنوات على هذا النجاح بدأ الآباء بكل مكان في التساؤل عن سر اجتذاب أبنائهم لهذه اللعبة، وما مضمونها؟

اعتدنا دائما على اختراعات اليابان للألعاب المثيرة والمسلية، التي غالبا ما تكون رخيصة الثمن إذا ما قورنت مع السلع الباهظة الثمن التي تنتجها الشركات الأمريكية. وها هي وحوش الجيب (Pocket Monster) أو بما يطلق عليها باختصار البوكيمون (Pokemon) تؤكد ذلك، فما إن وصلت البوكيمون إلى السوق حتى دخلت قلوب جميع الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين الرابعة والرابعة عشرة، والسؤال الآن كيف جاءت البوكيمون وما حكايته؟ إنه «ساتوشي تاجيري» الشاب الياباني الذي اعتاد أن يشاهد الرسوم المتحركة ويقرأ القصص المصورة ولكن ولعه الحقيقي كان هو تجميع الحشرات. أحب كثيرا ألعاب الفيديو، وعرف أسرار لعبة «الدونكي كونغ» عندما كان في سن المراهقة وكتب تلك الأسرار في كتيب بيع منه عشرة آلاف نسخة وكل نسخة بثلاثمائة ين ياباني، وكان مكتوبا بخط يده، ويعتبر هذا أول عمل تجاري مربح بالنسبة له، ومن ثم بدأ يعشق ألعاب الفيديو شيئا فشيئا، ولكنه لم يجد لعبة مثيرة حقيقية لذا قرر أن يصنع لعبة خاصة به.

وبفضل هذا الاسم بدأ تاريخ البوكيمون، فقد اخترع هذه اللعبة (بوكيت مونستر) أو وحوش بحجم الجيب، حيث كان مهتما منذ الصغر بتجميع وتربية الحشرات كبقية الصبية في عمره، عندما كان يعيش في قرية «ماشيدا» الواقعة غرب طوكيو، تلك القرية التي تتمتع بطبيعة خلابة والتي تحيطها الغابات من كل جانب والتي شهدت ولادة البوكيمون، فاليابانيون لا يقومون عادة بتربية الحيوانات المنزلية مثل (القطط، الكلاب، العصافير). لكن ساتوشي تاجيري كان مغرما بشيء آخر وهو حبه لتجميع الحشرات لدرجة أن الأطفال كانوا يطلقون عليه (دكتور الحشرات)، فبالنسبة له فإن حركة الحشرات مضحكة في المشي، وكلما وجد حشرة جديدة كانت له بمنزلة الغموض إلى أن يكشف كيفية حركتها. تعلم منها الكثير، فعرف كل حشرة وما تأكل، ومن أكثر أنواع الحشرات التي أحب اصطيادها الخنافس، فقد ابتكر طريقة طريفة لالتقاطها: فقد كان يضع العسل على غصن الشجرة ويترك حجرا بالقرب من الغصن وفي الصباح يذهب لالتقاط الخنافس النائمة تحت الحجر، والكل من الأطفال في ذلك الوقت كان يجمع الحشرات ولكن لم يملك أحد عددا كبيرا بقدر ما كان يملك هو، وعندما انتقل إلى المدينة وعاش بها نسي قليلا تلك الهواية، ولكن فكرة البوكيمون جاءت من الحشرات، ففي طوكيو يصعب على الأطفال التقاط الحشرات بسبب المعمار والمدينة، إنهم يلعبون في داخل منازلهم والكل تقريبا نسي كيف يصطادها. أراد أن يجعل الآخرين يشاطرونه تلك الهواية بطريقة مختلفة، فلما رأى لأول مرة (Game boy) أعتقد بأنها ستكون الأمثل للبوكيمون - لم يكن شائعا بعد استخدام شبكة الإنترنت حيث يستطيع الأطفال الاتصال ببعضهم بعضا - وفكرة تشاطر لعبة الجيم بوي مع طفل آخر يملك اللعبة نفسها، ويتم تبادل الوحوش عن طريق ربط اللعبتين معا كانت تعجبه. فبدأ بصنع سكتشات على شكل حيوانات وصنع لعبة لشركة نينتندو (Game boy) وبيعت اللعبة بشكل جيد.

> ” شهدت قرية ماشيدا الواقعة غرب مدينة طوكيو اليابانية ولادة البوكيمون، على يد الشاب ساتوشي جيري، الذي دفعه ولعه بتجميع الحشرات وألعاب الفيديو إلى اختراع لعبة مليئة بالإثارة والتشويق “

بعدها بدأ تاجيري في اختراع لعبته الأخرى البوكيمون فكان ينام اثنتي عشرة ساعة لكي يعمل ٢٤ ساعة متصلة وظل كذلك لمدة ثلاث سنوات حتى يتمكن من تحضير لعبة البوكيمون. يقول في إحدى مقابلاته: «إنني مولع كثيرا بألعاب الفيديو، فقد ترعرعت عليها وعلى القصص المصورة والرسوم المتحركة، فوجدت نفسي أعمل في ألعاب الفيديو فإن لم تكن موجودة لعملت في شركة للرسوم المتحركة». وفي أول يوم طُرحت فيه هذه الوحوش اكتسحت في الأسواق اليابانية مع شعار «يجب أن تصطادها جميعا» والنتيجة بيع اثنا عشر مليون نسخة منذ اليوم الأول في اليابان. وبعد سنتين اكتسحت تلك المخلوقات الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا والدول العربية والعالم، ولاقت نجاحا ملحوظا بشكل كبير لتلك اللعبة، قد يصل البعض إلى الإدمان وإلى محاولة استحواذ جميع البوكيمونات، هذا الشغف يفسر لنا لماذا بيع اثنان وثلاثون مليون لعبة في غضون أربع سنوات، ومن بعد نجاح اللعبة أتى المسلسل الكارتوني وبعض أفلام السينما وكذلك بطاقات البوكيمون، وأصبح هاجس كل طفل أن يجمع البوكيمونات، ويعتني بها ويربيها ويجعلها تتبارز مع أمثالها من البوكيمونات بهدف التطور.

البوكيمون اللعبة الأكثر حضوراً لدى الأطفال

وهنا يتساءل الآباء، ما تلك الشخصيات التي استولت على عقول أبنائنا وجعلتهم يحفظون أسماءها عن ظهر قلب!! فهم لا يخطئون في أسماء تلك الوحوش بقدر ما يخطئون في الإملاء والقواعد، مع أن تلك الأسماء غريبة وعديدة (سالاميش، تورتانك، شارمندر، سلوبيك...إلخ) ولديهم أشكال غريبة، ومختلفة، خليط من الحشرات والسلاحف والزهور والأسماك، وأثار هذا القلق ضجة في مختلف الدول: ففي الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا منعوا اللعبة في بعض مدارسهم، كما أعلن دافيد هارت، السكرتير العام للتوجيه العام للمدارس البريطانية، أنه ضد تسويق نينتندو لهذه اللعبة لأنها تسيطر على عقول التلاميذ بشكل رهيب، كما أن هذه الظاهرة تهدد في ألمانيا، فقد ذكرت صحيفة ألمانية أن هناك متقاعدا ترك كلبه يهجم على زميل حفيده الذي رفض أن يبادله بإحدى البطاقات، وفي فرنسا بدأ الآباء يقلقون على أبنائهم، فيقول أحد أولياء الأمور إنه قام بانتزاع البوكيمون منه لأن عقله بدأ يتلبد بتلك الكائنات الغريبة، كذلك المدرسون في المدارس أبدوا استياءهم لتلك الحيوانات القذرة التي تسببت في عمل ضجة كبيرة وصراعات بين التلاميذ في أثناء الدروس.

صرحت الطبيبة النفسانية، إيفلين جابرييل، «بأن عالم البوكيمون هو عالم متكامل نجد فيه جميع مكونات ألعاب الفيديو الكلاسيكية: المعارك، الشعور بالقوة لدى اللاعب، ولكن في هذه اللعبة الأبطال كثيرون، يتحولون ومغامراتهم مرتبطة بالآخرين، فعندما يكون البوكيمون فاقدا للطاقة يقوم اللاعب باصطياده بواسطة البوكيبال، ولكن أحيانا يكون البوكيمون مسموما فينقله اللاعب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى المصح لمعالجته، من الصعب أن يفهم الكبار هذا الشغف.

وهناك رأي آخر لطبيب فرنسي اختصاصي، جويل إيف لو بيجو، يقول: «هناك دائما لعبة جديدة لألعاب الفيديو مع كل بداية عام دراسي جديد، والأطفال بحاجة إلى مثل هذه الأشياء، لأنها بمنزلة ثقافة لهم، فباستحواذهم للبوكيمونات يشعرون بنوع من السيطرة والثقة بالنفس، وبامتلاك العالم، ويصبحون مستقلين، فوحوش الجيب هي بالأحرى ظريفة، بألوان مفرحة، وبحجم صغير، يحب التحول، فمنذ القدم ونحن نسمع دائما قصص الأطفال المتنوعة التي يكون فيها وحوش، وهذه اللعبة ليست مسؤولة عن العنف، فبالعكس يقوم الطفل بمبارزة خصمه عن طريق البطاقات (الوحوش الوهمية)، وهذا أفضل من أن يقوم بمنازلة زميله، والآباء لا يفهمون هذا الشيء، فالبوكيمونات هي من صالحهم، لا ننسى أيضا الجانب الاجتماعي والديموقراطي أيضا في هذه القضية، فعندما يقوم الأولاد بتبادل البطاقات يحدث نوع من العلاقات والتعرف على أطفال آخرين يميلون إلى هذا الجانب، كما يعلمهم الصبر والمثابرة، كما تنمي عندهم الجانب الخيالي».

ولكن رأي الطبيب ساموبل لوبساتييه مختلف: «إن عدد تلك البوكيمونات كثير لا يعرف الطفل بما يقتدي حتى يستطيع أن يطور نفسه وشخصيته، ويصبح الأطفال استهلاكيين بالدرجة الأولى، لا استطيع أن أعطي البوكيمونات حججا تربوية».

تعتقد الدكتورة جيردا فيلاي التي تعمل بجمعية الشباب والآباء في سويسرا، أن هذا يترجم نوعا من الضعف، والنقص وعدم تقدير الشخصية ذاتها، وعقدة أن يمتلك الطفل بطاقات أكثر من زميله، فيشتري صداقته، إذن الآباء محاطون بهذه الظاهرة، ما العمل؟ هل يغمض الآباء أعينهم أم يتركوا أبناءهم يشاركون الآخرين حتى لا يصبحوا منبوذين من أصدقائهم؟ وترد الدكتورة قائلة: «يجب أن نعلمهم حتى يصبحوا ممثلين في حياتهم وليسوا فقط مستهلكين» عن طريق إعلامهم من هو المستفيد من هذه العملية وأن هناك شيئا جديدا سيخرج لنا غير هذا البوكيمون، وأن هذه الظاهرة هي مجرد صرعة».

لم تقتصر هذه الآراء على الدول الأجنبية فقط، بل ارتفعت الأصوات أيضا في بعض الدول العربية حتى وصل الأمر بتحريمها في المملكة العربية السعودية، بعدها أصدر الشيخ يوسف القرضاوي فتوى حرم بموجبها مسلسل الكرتون الياباني الشهير بوكيمون وما بني عليه من أفلام وألعاب وقال: «إن الفتوى تأتي حفاظا على عقول أبنائنا وعقائدهم وسلوكهم، وكذلك على أموالهم التي أتقن هؤلاء فن استلابها منهم برضاهم، واستدراج آبائهم وأمهاتهم للموافقة عليها»، ومن أسباب هذا التحريم قال: «إنه يتضمن خطرا على العقيدة بتبني الفكرة الداروينية المعروفة بنظرية النشوء والارتقاء وتطور الأجناس والأنواع من مخلوقات دنيا إلى مخلوقات أرقى وأكثر قدرة»، كما أوضح أنه يتضمن خطرا على عقلية الطفل وحسن تربيته فكريا، حيث يغرس في عقله خيالات لا أصل لها وأشياء خارقة للعادة وغير متمشية مع سنن الله الكونية، حيث تصدر من هذه الحشرات أو المخلوقات الجديدة (البوكيمونات) عجائب وغرائب لا أساس لها من عقل ولا نقل.

كما استندت الفتوى إلى اشتمال لعبة البوكيمون على الميسر (القمار) المحرم شرعا من خلال الكروت التي تشترى بالعشرات أو المئات بل ربما الآلاف من الريالات أو الدراهم أو الجنيهات أو الدنانير، وخصوصا الكرت الأقوى.

وأفتى القرضاوي بتحريم البوكيمون لأنه يتضمن رموزا معروفة لها دلالاتها مثل «النجمة السداسية» وعلاقتها بالصهيونية والماسونية والتي أصبحت شعار دولة الاغتصاب المسماة «إسرائيل».

ودعا القرضاوي إلى أن يكون للمسلمين والعرب «إنتاجنا الخاص المعبر عن عقائدنا وقيمنا وشرائعنا وأعرافنا وتراثنا وحضارتنا، وأن يتعاون على ذلك المبدعون من أدبائنا وعلمائنا وفنانينا وأهل التقنية وأصحاب المال والسلطان فينا، لنقدم أفلاما ومسلسلات كرتونية تحمل رسالتنا وتعبر عن شخصيتنا وهويتنا الدينية والثقافية والحضارية بلغة سهلة... فصيحة ومشوقة».

> «اصطياد، تدريب، تجميع، تبادل» أربع كلمات يمكن اختصار قاعدة لعبة البوكيمون بها، فاللعبة لا تشتمل على أي نوع من العنف أو الأسلحة المدمرة، وهدفها أن يصبح اللاعب أفضل مدرب في العالم للبوكيمون

في الحقيقة هذه كلها آراء مختلفة من جميع أنحاء العالم، فمع ظهور شيء جديد وناجح نرى دائما فئة الضد، ولكن ما لعبة البوكيمون؟ وكيف بدأت بالانتشار؟ في البداية كانت البوكيمونات خاصة بألعاب الفيديو (Game boy) ومن ثم في ألعاب النينتندو، وهناك عدد من الأجزاء فهناك النسخة بلو وريد، وييلو، وأحدث لعبة هي الجولد آند سيلفر التي تميزت بوجود الليل والنهار، وهذا لم يكن موجودا من قبل والذي يميز الليل هو الظلام الدامس الذي يمكن أن يكون مليئا بالمخاطر والمخاوف المزعجة، ومن الجديد هنا أيضا أن تقوم عملية التزاوج للبوكيمونات لتحصل على بيضة البوكيمون ومن ثم تحصل على بوكيمون صغير.

والبوكيمونات متعددة الأقسام وهي:

- البوكيمون الناري.
- البوكيمون المائي.
- البوكيمون النباتي.
- البوكيمون المقاتل.
- البوكيمون الدهني.
- البوكيمون ذو الصاعقة.

إنها لعبة ذو قاعدة وفن ومتعة، لكل من هذه الكائنات وظيفة معينة، إنها لا تتكلم لغة الإنسان، ولكنها تنطق أسماءهم أو تغني مثل (ميلودلف) الذي يقوم بتنويم البوكيمونات. يجب أن يمتلك المدرب (البوكيدكس Pokedex) وهو قاموس يشرح مواصفات البوكيمونات، نقاط ضعفها، قوتها ونوع طاقتها ومدى مقاومتها ..إلخ، كلما رحلت زادت خبرتها وتعلمت وزادت قوتها، يقوم البروفيسور (أوك) العبقري بتقديم بوكيمون لكل من يزور مختبره، فلديه أسرار اللعبة، يستمع إليه الجميع بانتباه.

يحاول الأطفال الاقتداء ببطلهم «آش» البالغ من العمر العاشرة وهو مدرب «بيكاتشو»، هدفه هو أن يصبح يوما أفضل مدرب من بين جميع المدربين الآخرين، فهو يرحل ويتنقل من مكان لآخر حتى ينتصر على جميع المدربين، في البداية كان عدد البوكيمونات ١٥٠ بالإضافة إلى (ميو) وهذه السنة أُضيف مائة بوكيمون كي يصبح عددهم الإجمالي مائتين وواحد وخمسين.

إذن قاعدة اللعبة سهلة، تختصر في أربع كلمات: اصطياد، تدريب، تجميع، تبادل، والهدف، أن يصبح اللاعب أفضل مدرب في العالم للبوكيمون، بأن يجمع ١٥٠ بوكيمونا أقصد ٢٥١ بوكيمونا، وبعد أن يجمعها يجب أن يقوم بتدريبها جيدا، وبإظهار المبارزة بين أصدقائه، وبمجابهة وحوش أقوياء، واللعبة لا تشمل أي نوع من العنف أو أسلحة مدمرة أو إطلاق نيران، فالبوكيمونات تطلق صاعقات، وأحيانا طينا، أو لهبا، وهي لا تموت أبدا إما تغط بالنعاس أو يُغمى عليها، وهكذا فإن الأطفال يقابلون أطفالا آخرين يتمتعون بالذوق ذاته، ويكونون أصدقاء، لأن اللعبة لا تكون ممتعة إذا لعبها بمفرده، وإنما يكون اللعب بين اثنين حتى تكون هناك مبارزة حقيقية، وهناك لعبة تقايض البطاقات حيث يقوم الأطفال هواة تجميع البوكيمونات بشراء تلك الكروت ذات القيم المختلفة على حسب قوة البوكيمون، (مثل هواة تجميع الطوابع)، الأمر الذي جعل شركة Wizards of the Coast المروجة لبطاقات البوكيمون بإنشاء مسابقات عدة وعمل بطولات مثل «دورة البوكيمون»، وهناك نواد عدة وصفحات على الإنترنت للمشاركة، إذن فجنون البوكيمون منظم ومنسق بدقة من شركة نينتندو.

اللعبة جيدة على ما يبدو لأنها تدعو الأطفال للتعرف على آخرين مثلهم، ويتعلمون كيف يتقايضون على البطاقات، ومن ثم هناك تمرين للذاكرة بتسمية الوحوش بأسمائها، جميع أطفال البوكيمون ينشدون أغنية بوكيمون بلغات العالم المختلفة، وكلمات تلك الأغنية مليئة بالتفاؤل والعزيمة، وإذا ما نظرنا إلى الأسواق التجارية نرى كذلك الدمى، والميداليات والقصص والأفلام والحلوى وكاميرات تصوير، وملابس... وغيرها، المشتقة من ألعاب الفيديو، حتى وصل الأمر إلى شركة الطيران اليابانية All Nippon Airways التي زينت طائراتها بالبوكيمون.

وهكذا قامت البوكيمونات بعزل أشهر الألعاب أمثال (ماريو، سونيك، وسلاحف النينجا...) وهذا ليس كل شيء فالشركة تحاول أن تمدد عمر البوكيمون إلى ثلاثين عاما. إذن ظاهرة البوكيمون هي حلقة وصل بين ثلاثة: خيال الطفل الذي كان يجمع الحشرات في قرى طوكيو بالستينيات، ومن ثم ظهور الجيم بوي في بداية التسعينيات، وإمكان ربط جهازين معا، ولا ننسى قوة التسويق لشركة هدفها الربح وبقاؤها دائما في القمة، هل من الضروري أن نشن الحرب على البوكيمون، وعلى خالقي العولمة بين أطفال العالم؟ وفي النهاية نستطيع أن نقول إن شركة نينتندو تحكم العالم في الوقت الحالي ◆

بالإضافة إلى طاقة خاصة تدعى عديمة اللون ويمكن استبدالها بأي طاقة.

أما بالنسبة لقواعد اللعبة، فهي ليست مختلفة كثيرا عن الأجزاء السابقة، ستبدأ الرحلة بالبروفيسور (إلم) بدلا من (أوك) الذي يمتلك أسرار اللعبة، في الأجزاء السابقة كان (أوك) يعطي اللاعب بوكيمونا واحدا، أما في هذا الجزء سيكون اللاعب مخيرا بين ثلاثة بوكيمونات: (شيكوريتا) البوكيمون النباتي، كذلك (سنيداكيل) البوكيمون الناري، وأخيرا (توتوديل) البوكيمون المائي، ثم يقوم اللاعب بالمنافسة ومحاولة هزيمة المدربين الآخرين، حتى يصبح اللاعب أفضل مدرب للبوكيمون، وفي حالة الفوز يتطور ليصبح أقوى.

تولع الأولاد والبنات بشخصية «بيكاتشو»، وهناك الكثير من الشخصيات التي يجب أن يصطادها الأطفال لتدريبها ومن ثم مواجهتها مع شخصيات أخرى من البوكيمونات، وكلمة (Pi-kachu) كلمة مركبة، فالقسم الأول منها (Pika) يعني «القنفذ أو الفأر» باللغة اليابانية وأما (chu) فهي صوت الصاعقة، إذن اسم بيكاتشو يعني الفأر الكهربائي لأن دوره يكمن بإطلاق الصاعقة، ولم يقم ساتوشي باختيار هذا البوكيمون لكي يكون شخصية رئيسة، وإنما عملت شركة نينتندو استفتاء للأطفال من بنات وأولاد لكي يختاروا أي الحيوانات الأفضل، وبالنسبة لباقي البوكيمونات لم يطلق الأسماء عليها كلها ولكن معظمها مأخوذة من الحشرات والحيوانات.

أوراق البوكيمون بين أصابع وعقول الأطفال

http://www.ngpoke.com/gspoke.shtml
موقع يشمل كل ما هو جديد عن لعبة البوكيمون (جولد آند سيلفر).

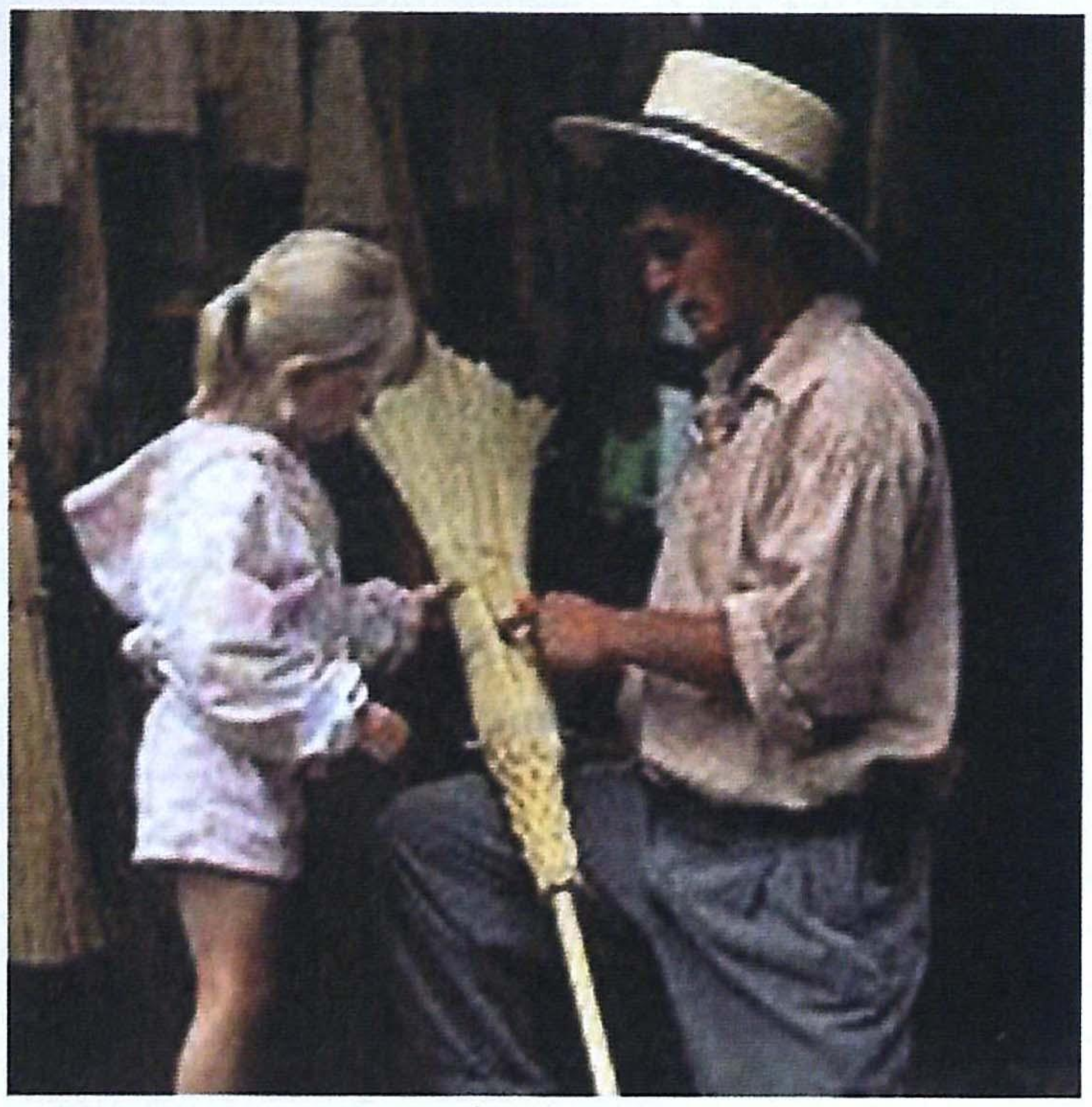
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تؤسس المدينة إلا بناسها وشوارعها..
ولا تُعلم الشوارع إلا بأرصفتها..
أما من يبني المدينة الجديدة على الأنقاض فهو المكنسة.
لماذا لا نعرف تاريخ مدننا إلا إذا فتحنا كتابا مدونا عنها، ولا نستطيع أن نفتح ألسنتنا إلا بما قاله المؤرخون؟ في حين أن التاريخ الحقيقي لأي مدينة أو إنسان هو في حركته اليومية التي تجمع في نقلة قدم واحدة الماضي والحاضر معا. الصورة التي تكونها شوارعنا وأرصفتنا ليست مفرداتها تلك التي تجمعها الكاميرا، ولا هي تلك التي نراها في الجوار من بيوتنا، بل هي حركة القدمين واليدين وهي تلوح في فضاء الأرصفة والشوارع لتشكل الأيديولوجيا اليومية للحداثة في المدينة المعاصرة.
فما تراها علاقة المكنسة بالشوارع والأرصفة في حركة الحياة اليومية؟

هولندا - ياسين النصير

علاقتهما لا تكاد تنفك أبداً:

المكنسة والرصيف


المكنسة وحوار الأجيال

في الميثولوجيا:
المدينة هي السلطة
وفي الشوارع: هي المجتمع
والأرصفة: هي المحاورة
في حين لا تكون المكنسة إلا الجدل الذي يظهر من تفاعل الجميع.

وفي الحياة اليومية:
المدينة هي الكائن الحي - الميت.
والشوارع هي الفسحة التي تتجمع فيها فضلات حياة المدينة وموتها.
والأرصفة هي التابوت الذي يحمل نفايات الحياة إلى المقبرة.
أما المكنسة فهي الأداة التي تعيد للمدينة والشوارع حياتها الكامنة في أحشائها.

وفي الأدب:
المدينة شجرة حية تنفض أوراقها الميتة عند حلول الخريف.
الشارع يحتضن الأوراق الميتة كتابوت ملقى على الزمن.
الأرصفة تراقب ما يحدث للشجرة وللشارع من خلال عيون الماشين فيها.
أما المكنسة فتقف منتصبة بانتظار أن تلغي الخريف من الشجر، والمقبرة من الشوارع، والغبار من الرصيف.
الرأس: هو المدينة
الجسد: هو الشارع
القدمان: هما الأرصفة
أما اليدان: فهما المكنسة

كي نقف على ما في الحياة اليومية لعلاقة المكنسة بالشوارع والأرصفة من معنى ومن مكانة وقيمة فكرية جمالية، علينا أن نحدد معناها أولا. فالمكنسة لغويا هي «ما كنس به، والجمع مكانس، أما الكنس فهو «كسح القمامة عن وجه الأرض»، ومن ثم نبحث عن علاقتها بما يحيطها من السواكن ومن المتحرك ثانيا، وصولا إلى توصيف دلالتها في موقع الشارع ثالثا، ثم في موقع المدينة رابعا، ثم في الموقع الثقافي خامسا. ولكي تكون مثل هذه الترسيمة واضحة لنا علينا أن نبدأ أول ما نبدأ في الكيفية التي نرى فيها الأرصفة. فلا تتعامل أعيننا معها إلا في وضع الرؤية لها من الأعلى الواطئ إلى الأسفل المرتفع قليلا، وطوال تاريخ الأرصفة لم يكن السير عليها إلا بطيئا قياسا بالسير على الشوارع. ولذلك ليس من ثقافة مسرعة تنشأ بينك والأرصفة، بل ثقافتها ناشئة من تلك الأداة التي تجدد لنا الأرصفة وأعني بها المكنسة، التي تبقى تحيى بالحركة الدائمة دون أن تتغير وظيفتها. في اللغة البصرية الأولى لفعل مشاهدة الرصيف تجد خصوصيته بأنه يترفع خجلا عن بحر الشارع، تميزا له عن النهر والمجرى، وافتراقا له عن الحائط والمبنى. فهو مضطجع يقظ، ونائم لا يسبل العينين، هادئ بانتظار أن تلامسه المكنسة أو الأقدام. وفي كل ممارسة فيه هي ممارسة له، وعليك كي تعيده ثانية للوجود هو أن تمعن النظر به كثيرا وأن تتعرف على مكوناته المنسحبة تحت قدميك لتسنده من الخارج وتجعله مقبولا ومعروفا وجميلا.

في الإطار اللغوي يجري فهم الوظائف الحديثة للعلاقة بين هذا المثلث - الشارع - الرصيف - المكنسة، والممارسة اليومية لنا وحدها هي التي تحدد معناها. فالشارع قافية القوم ومستودع أفكارهم، والرصيف حال لأقدام الماشين وتأملاتهم، أما المكنسة فهي الرقيب الذي يقف بانتظار الليل كي يزيح كل الآثار. وإذا بحثت عن الدلالة المختفية تحت سطح الكلمات فستجد أن المكنسة هي التاريخ، وهي التي لا تأتي إلا على ماض. فالشارع الذي تتراكم فيه أحداث الماضي، بحاجة دائما إلى مكنسة بشرية، أو علمية، أو تقنية، أو فكرية كي تعيده حديثا أو تغيره لتبني مكانه الجديد، وعندئذ لابد للمكنسة من أن تطال المدن والشوارع والأرصفة والناس أيضا وكل الكائنات التي تكون بحر الطريق وما يحيط به. فالمكنسة في فعلها التاريخي لا تزيح القديم والمتروك والمهمل فقط، بل وتزيح الحديث الذي يقف عن التطور فغبار القدمين، وصوت الأحذية على الرصيف إيقاعات زمنية تؤبن تاريخ الشخص وتعلم على المكان لغة مهمة لا يقرؤها أحد، فيستدعي الزمن مكنسة كي تزيله من سجلات الرصيف. فحركة الناس اليومية هي قراءة في مفردات نصنعها ولا نتابعها، نتركها ملقاة على الرصيف، وقد تعشوشب ليلا عندما تسقى بأخرى. عندئذ تولد علامة دالة على خصوصية منطقة دون غيرها فيؤمها الناس. هكذا تصبح الأسواق والمقاهي وبعض زوايا الشوارع ومنعطفاتها ملتقيات ومنتديات، ليس لأن جمعا من الناس يقصدها، وإنما لأن ما يكنس من أفكارها يتجدد في اليوم التالي، عندئذ تبقى المكنسة في يقظة دائمة. واسألوا كناسي المقاهي وبعض زوايا الشوارع المكتظة، أن ما يكنسوه سبق أن كنسوه منذ زمن بعيد. وتبقى المكنسة راكضة وراء الأفواه الجديدة.

فالكيفية التي نمشي بها على الأرصفة واحدة من الممارسات الحياتية التي لا نستشعرها، ولكنها عندما تتراكم تصبح كائنا مندرا إما بالعمران وإما بالخراب. واللغة التي يتعامل بها المشاؤون العرب الأوائل الذين لا يفكرون إلا إذا مشوا في طرقات بعيدة عن جوف المنازل والبقع المألوفة، هي اللغة التي تحتال على المكنسة فتختفي في المؤلفات، والمشاؤون في التراث العربي لهم باع طويل في دبلجة أفكارهم الكبيرة وهم سائرون والجاحظ أحدهم. وفي أدبنا الحديث نجد الكاتب الكبير نجيب محفوظ من المشائين الكبار، وكذلك الكاتب جبرا إبراهيم جبرا. ولك أن تتسع بمخيلتك فتنظر إلى الوراء وأنت على أي رصيف تسير تجد أن تاريخ هذا الرصيف والشارع منسحب خلفك باستمرار وكلما مضيت فيه زاد بعدك عن ما مضى، بينما أنت تسير إلى الإمام. فحجم التاريخ المنسحب وراءك كبير، وكل مؤلفاتنا الأدبية هي من مهملات المكنسة.

> "الرصيف ليس حائطاً تلمسه وأنت واقف، ولا هو عمارة مشيدة يمكنك أن تسكنها، بل هو جسد مرصوف يحمل حركة الناس والمجتمع والمدينة، يمتلئ بالسكون في آخر المطاف مستعيدا أنفاسه للغد"

وأبدأ بالقول إن الرصيف ليس حائطا تلمسه وأنت واقف، ولا هو عمارة مشيدة يمكنك أن تعتليها أو تسكنها، بل هو جسد مرصوف يمتد طوليا على الأرض، ووجهه مصوب نحو السماء، في حين لا يكون ظهره إلا غائرا في الأعماق الروحية للأرض. جسد يحمل حركة الناس والمجتمع والمدينة ولا يمتلئ إلا بالسكون في آخر المطاف مستعيدا أنفاسه للغد. لذا فالمكنسة كائنة في بنيته، لا توجد إلا بوجوده. ليس لرؤوس الأرصفة ولا لأطرافها نهاية أو بداية، بل إن بداياتها ونهاياتها تحددها العلاقة بينها وبين الأمكنة الأخرى. ولذلك لا يقال رصيفا إلا إذا كان تحت القدمين، وفي وضع أفقي دائما وله مكنسة. الرصيف في لغة الموانئ البحرية لا يفترق عن الرصيف في لغة المدينة، كلاهما متكأ وملجأ ومسار.

هذه الصورة التي تكونها المدينة للرصيف هي جزء من الحداثة، صورة لا تُرى إلا من الأعلى فثمة من يراها وهو فوقنا. فتكوين الرؤية من الأعالي أي الرؤية بعين الطائر لها مفهومات حداثوية، كل رؤيتنا لأحداثنا وقيمنا وفنوننا وإنتاجنا تتم من الأسفل، أو من المستوى الذي يطابق قامة الإنسان. أما أن نرى من الأعلى فذلك شيء غريب، فالأعلى هو جزء من المستقبل، لذا لا تكون الرؤية للأرصفة والمدينة والشوارع من فوق إلا ارتباطا بالمكنسة.

ولكن الطائر هذه المرة يحط بقدميه على أحجار الرصيف المتراصفة، وسيجد نفسه في ألفة مكانية صنعتها القدمان في المدينة. وهذه الحقيقة المكانية لوحدها تحدد معنى اللغة التي تتعامل معها سواكن المدينة وحركتها. فهي من حيث الظاهرة تعد الأرصفة والمكنسة أكثر الأفعال المتناقضة احتواء لحداثة المدينة. رصيف يحتوي النفايات ويدافع عنها، ومكنسة تعانده وتزيل غبار الأيام عنه. فمن خلال مشهد عياني واحد فقط تجد أن الأرصفة حاملة لصورتي الحداثة والتدمير، السرعة والإبطاء، لذلك احتاجت إلى المكنسة يوميا كي تعيد التوازن المفقود ومن ثم لتزيل ما علق بها. لعلنا نعيد هنا الصورة التي رسمها غوغول في قصته شارع نيفسكي وهو يحدد لنا عناصر تحديث مدينة بطرسبرغ وتدميرها من خلال المجاورة بين بسطال الجندي المهترئ والمسرح لتوه من الجيش، وأحذية حاملي السيوف من الأرستقراطية الروسية العسكرية وهي تؤكد وجودها القمعي اليومي على الناس. كلاهما يسير متجاورا ومتحاورا على رصيف المدينة الحديثة، ليرسم صورة لروسيا كلها وهي في بداية بحثها عن وجودها الذاتي. هذه الصورة الجدلية تستدعي المكنسة التي هي حاجة أيديولوجية لإزاحة ما تحمله أرصفة شوارع بطرسبرغ في نهاية القرن التاسع عشر لتدخل على أصوات الحركات التحريرية عام ١٨٤٨ومن عام ١٩٠٥وعام١٩١٧ إلى القرن العشرين، كما يؤكد ذلك مارشال بيرمان في كتابه حداثة التخلف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كي نرسم الصورة التقريبية للعلاقة بين المكنسة والرصيف، علينا أن نبدأ مع المدينة الحديثة، ونعني بالحداثة تلك المدينة التي تجمع بين المنفعة والجمال، ويسميها ماركس المدينة الحديقة، التي تجتمع فيها الراحة والسكن والوظيفة والفسحة الواسعة والرؤية المنفتحة. وفي شرقنا العربي تتحول المدينة الحديثة إلى غول من الكونكريت دون أن يحسب المعنيون حسابات البنية الشرقية لمدينة قائمة على العلاقة بين الريف والبادية، وبين البحر والصحراء، وبين قطرة المطر وحبة الرمل. مهما كان موقع هذه المدينة في الإمارات أم في القاهرة أم في بغداد أم في الكويت، فالطابع الشرقي في العمارة المدنية، عندما يستبعد البحر والنهر والصحراء والرمل والنخل والسماء والأعماق والشجر من المدينة الحديثة، يحتاج إلى مكنسة كبيرة، فالحدائق ليست هي الشجر، بل هي جزء من الخضرة، والنافورات ليست هي البحر بل مياه للزينة، والتلال ليست هي الكثبان بل أشياء مستعارة، وهكذا فمدينتنا تعيش في المستعار عندما تبعد عن قصد مكوناتها البيئية..

ففي جوهر العلاقة بين التقدم والحداثة تكمن جدلية الحديث والمتروك، أي الإنتاج والمكنسة. وفي شرقنا لا نجد إلا بناء فوق بناء، تاركين كل التواريخ تعيش في أسرتنا وحقائبنا وذاكرتنا بينما تقمع المكنسة من ممارسة دورها التاريخي في إزالة هذا التخلف. فمجتمعاتنا العربية تعتمد التحديث ولا تعتمد الحداثة، والفرق كبير بين أن ننقل آلات التحديث إلى المجتمع وبين أن نبقي عقولنا متخلفة.

إن أوسترادات مدينة نيويورك الحديثة مثلا، قامت على بقع النفايات، كما يقول مارشال بيرمان عنها. وفي الوقت نفسه ولدت نفايات من نوع جديد قتلت الألفة في الشوارع والفسحات والأمل والرومانسية الرعوية، تلك التي تتغنى بالقديم، والتي يجد الناس فيها متعهم اليومية. هذا الخلل في العلاقة بين الناس والمدينة هو أحد أهم عوالم العلاقة مع الحياتي والمتجدد والمندثر. فقد زرع المهندس فيها خوفا من نوع معاصر هو ما يجعل البحث عن أمان فيها شيء من المستحيل. أحالت هذه الأوسترادات البقع المهملة إلى أمكنة مقطوعة عن المجتمع لتتركز فيها وظيفة التوصيل التي هي من صلب عملية توسيع منفعة الأغنياء، في حين أن الفئات الفقيرة انسحبت ثانية إلى أمكنة مهملة لتصنع منها أمكنة مشبعة بنفاياتها. فالحداثة كما يقول ماركس تحمل خللها أيضا فهي إذ تكون نفيا لجدل المدينة القديمة، والمدينة الحديثة سرعان ما تبني في داخلها جرثومة موتها من أجل نفيها ثانية للبحث عن مدينة أكثر حداثة فيها، والعملية لا تتم إلا بفعل المكنسة.

في ضوء هذه الحقيقة الجدلية ليس من مدينة متكاملة، ولا من شارع قار فيها، ولا من أرصفة تمنع سيلان الناس خارجها، بل إن كل شيء فيها يحمل وجوده ونفيه. وإلى أن تتكامل العملية لا بد من مكنسة تاريخية تمارس دور التنظيف الأيديولوجي والعملي للمدينة وللمجتمع. ولا تشاهد هذا النفي إلا على الرصيف الذي يجمع على أحجاره حوار الأجيال المختلفة. فقد لا تكون الحداثة دائما صانعة للأمن، ففي المدن الكبيرة تنمو الجريمة مع الحداثة على الرغم من أن كل مرحلة من مراحل تطور المدن ثمة أمان وجريمة.

تقول جاكوبز وهي مؤلفة أمريكية عن المدن القديمة «تحت الفوضى الظاهرية للمدينة القديمة يكمن نظام مدهش يوفر الحفاظ على أمن الشوارع وعلى حرية المدينة . إنه نظام معقد، يكمن جوهره في تعقيد استخدام الرصيف مما يجلب موكبا متصلا من العيون. وهذا النظام كله قائم على الحركة والتغيير، وهو، على الرغم من أنه حياة وليس فنا، فإننا قد نتمكن بشيء من الخيال، من أن نطلق عليه اسم شكل فن المدينة. ونجده أشبه برقصة.» ص ٢٩٧ من كتاب حداثة التخلف. فالرصيف إذن مسرح المدينة وسيركها المتحرك، وعلى خشبته اليومية تعرض حياة الناس بملاهيها ومآسيها، لتأتي المكنسة في آخر الحفل مبتسمة لتزيل من على الرصيف ماحكي على هذا المسرح وما قيل. إنها لعبة الحياة، هذه التي تمارسها ونحن سائرون نحو وجهة لا نعلم أين، وخلال سيرنا نولد نفايات الزمن الذي نعيش.

ضمن هذا الفهم تصبح المكنسة حاملة لمفهومي السرعة والتوقف. فهي كائن يلهو ويبتسم ويرقص في فضاء المكان، ويستعير الزمن كي يذكرنا أننا في كل لحظة وجود ونفي. فالمكنسة امتداد شعري لليد. إنها لعبة مسلية تلك التي تمارسها اليد على الذات، ولا بد من صوت غنائي رومانسي يرافق هذه الشعرية اليدوية. فالشحطة التي

> "المكنسة كائن يلهو ويبتسم ويرقص في فضاء المكان، ويستعير الزمن كي يذكرنا أننا في كل لحظة وجود ونفي، ف «الشحطة» التي نسمعها في أثناء عملها مع الأرض، هي تاريخ العلاقة بين الإنسان ومكان إقامته"

نسمعها في أثناء عملها مع الأرض، هي تاريخ من العلاقة بين الإنسان ومكان هناءته. لأن أفضل مكانس الخوص والليف والخيش على المكنسة الكهربائية، كم هي ملتصقة باليد تلك التي عملتها يد أمي، كالروح تماما عندما تنظف مكانا فيه بقايا الأمس. في حين لا تكون المكنسة الكهربائية إلا امتدادا لسلك ليس لك فيه ناقة أو جمل. وفي صلب الوظيفة الشعرية للمكنسة تتحول ممارستها مع الآخر إلى علامة ورمز للتجديد. في أفلام سينمائية كثيرة تلعب المكنسة دورا اجتماعيا عندما تمارس بعد كل جريمة قتل، مسح آثار الدماء من شارع الحياة اليومية للناس وكأنها سلطة تمارس دورا في تنظيم العلاقة بين الحرية والنظافة. دائما ثمة علاقة جدلية توفرها المكنسة بين نظافة المدينة ونظافة الفكر. فوجود المكنسة هو وجود لسلطة متحركة إلى الأمام. ترى كم من الأفكار القديمة في الأحزاب والثقافة والمجتمع بحاجة إلى مكنسة جروتوفسكية وكاريكاتورية كبيرة - على طريقة مسرح العبث - تزيل من أمام أعيننا ونحن في القرن الواحد والعشرين الكثير من الديناصورات المتحجرة. فوجودها بيتنا وفي حقائبنا وفي بيوتنا وفي عرباتنا هو نتيجة لفاعلية العلاقة بين حركة مسرعة وقدم مبطئة، بين أن نكون في المستقبل، أو نبقى في الماضي.

كي تتجذر بنية المكنسة في حياتنا، يمكننا أن نرى ذلك في مقطع أفقي من المدينة يمثل نقطة في شارع مهم، لنعاين من خلاله العلاقة الداخلية بين مكوناته.

فالصورة التي أنوي تقديمها رسما بالكلمات هي لدور المكنسة في أرصفة المدن العربية القديمة والحديثة: شارع الرشيد في بغداد، شارع محمد علي في القاهرة، شارع الكورنيش في بيروت، شارع الجاردنز في عمان.. إلخ وفي بقعة جغرافية محددة منه وهي «المدخل» أو استهلال الشارع. نحن في بؤرة المدخل - الاستهلال. هذا المكان الذي تتجمع فيه كل الخيوط والتقاطعات. الدخول إليه هو خروج منه، اشتباك الأقدام هو الحياة. كل اتجاه يعني كل الاتجاهات. لذلك ليس ثمة وجه لك أو قفا. كلك في آن واحد أمام وخلف، يمين وشمال، فوق وتحت، ولكن الجميع يرسو على الأرض. بنية هذا المكان في حكم تكوين الدائرة، وهو ما يتلاءم وتركيبة فكر ما بعد الحداثة، حيث إن الخطوط المشتبكة تعيد توازن الحياة. إذ ليس من خطوط مستقيمة دائما للوصول إلى موقع ما، ثمة من يدير بك العجلة إلى اتجاهات مختلفة على الرغم من أنك تقودها. وعندما تستوي بك المسيرة على اتجاه تقول إنه هو الصحيح، والديموقراطية في موقع الدائرة دائما. وشوارعنا المحددة بالأرصفة وممارسة المكنسة عليها غنية بالديمقراطية، لو عرفنا الكيفية التي ننتظم فيها، لأننا لا نستعير مفاهيمنا من الحياة والممارسة بل من الكتب، وهذا شأن أدبائنا في كتابة القصة والشعر، على العكس من أدباء الغرب الذين لا يقرؤون الأدب وهم في طور التأليف بل يقرؤون مكونات الأدب ونعني به: الحياتي والمألوف واليومي ومن يكون البحر والصخر والهواء والغابات والجسد. والمسرح الجدلي لكل هذه الأفعال والتأملات هو الشارع ورصيفه ومكنسته اليومية. وتعلمنا قسوة البضاعة ومضارباتها والعلاقة بين السوق والناس والكيفية التي يجب أن تكون عليها حياة المدينة؛ ففي هذه البقعة - البؤرة - الاستهلال - تمر كل الأقدام، وعندما تعبرها تستقيم مسارب الجميع، كل يذهب حيث يجب أن يكون.

في الصباح الباكر تشهد الأرصفة أحذية الباعة آتية عبر ضوء صباح المدينة، كي يفتحوا دكاكينهم. أحذية لم تحمل إلا آثار الليل الفائت، ثمة بقايا تترسب الآن منها على الرصيف كما لو أنها تتحرر منها في هذه البقعة الرصيف، ثمة من هو قادم ومغادر، البعض يدير وجهه للبعض والآخر يتقدم في اتجاه يقاطعه الآخر، هذا المشهد تنبه له غوغول في إحدى قصصه عن شارع نفيسكي وعده مارشال بيرمان من «مشاهد اجتماعية الشارع»، وفي نظرة بسيطة نجد أن الرصيف الذي يحمل الآن أحذية العابرين والمتسوقين والباعة والمشترين، هو من قبيل المشهد اليومي الذي يتجدد بالتكرار، بل إن الحركة عليه هي فاعليته. وفي أيام المحن والأزمات ترى أرصفة مداخل أسواق المدن عارية بلا كساء، يملؤها فراغ المدينة كأنها تعلن انسحابها منها. فالعيش في الهدوء موت لها، ولا تعرف حياتها إلا من خلال تصادم الناس فيها. في هذه البقعة المشهد ترى ما لم تره من قبل. وبعد كل يوم عمل ترى على الرصيف بقايا الناس أوراقا ومتروكات وصناديق خشب وأكياس نايلون ومتسولين يقعدون على دكات الرصيف. ووسط صيحات الباعة وترغيبهم وتدافع الآلاف ترتسم لنا صورة ممزقة عن ناس المدن الحديثة. نحن بحاجة الآن إلى رسام سريالي يرسم لنا صور الناس في مدخل الأسواق الكبيرة وهم موزعون على أرصفتها دون أي ملامح خاصة تذكرنا بهم. فقد حولتهم الأنظمة الديكتاتورية إلى كتلة جرداء من الملامح تتحرك وتجوب الشوارع ذاهبة آيبة وعيناها مصوبتان نحو مجهول، تنتظر مكنسة السلطة القامعة كي تستبدلهم بغيرهم. إنها الصورة المأساوية التي ترسمها حداثة المدن - السوق - العسكر. ولكن هذه الجموع الغفيرة وحدها من تصنع حداثة مدنها القادمة عندما تستعمل مكنستها التاريخية الخاصة بها، وعندئذ لا ملجأ للهرب ثانية فقد جنت على أهلها براقش كما يقال ◆

هداة المكانس بعصيها

http://www.hotmix.org/frame-index.html
موقع ينقل لنا أخباراً عن الطرق، ووسائل المواصلات، وجودة البناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر مبنى «بيت ديكسون» - الذي أعاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ترميمه وافتتاحه - من المباني التراثية ذات القيمة العالية. نظرا لعمر المبنى ولأهميته التاريخية، السياسية، الاجتماعية والمعمارية، وقد شيد البناء الأصلي نهاية القرن التاسع عشر، وكان بيتا عربيا يتكون من فناء كبير وعدة غرف ويستخدم لتخزين وبيع الأخشاب.

آدم يوسف - الكويت

الواجهة الأمامية لبيت ديكسون

شُيّد في نهاية القرن التاسع عشر

بيت ديكسون.. نموذج فريد لفن العمارة في الكويت

اكتسب هذا المبنى أهميته السياسية منذ أن خُصص مقرا للمعتمد البريطاني عام ١٩٠٤م على إثر الاتفاقية التاريخية التي تمت بين الشيخ مبارك الكبير وبريطانيا عام ١٨٩٩م.

قام المعتمدون البريطانيون خلال فترة استخدامهم المبنى بعمل كثير من التعديلات والإضافات وخصوصا ما بين العامين ١٩١٠ - ١٩١٥.

يمثل هذا المبنى شاهدا على تاريخ العلاقات الكويتية البريطانية، ففي العام ١٩٢٩م عُين الكولونيل هارولد ديكسون معتمدا بريطانيا في الكويت وانتقل هو وعائلته للسكن فيه، وقام بعمل إضافات للمبنى في فترة الثلاثينيات والأربعينيات وبقيت العائلة تسكن البيت إلى فترة الغزو العراقي في عام ١٩٩٠م، ومن هنا عرف هذا المبنى باسم بيت ديكسون.

وقد كان لديكسون وزوجته «فوليت» علاقات اجتماعية واسعة مع كثير من العوائل الكويتية بدءا من الأسرة الحاكمة وعوائل التجار إلى القبائل البدوية. وقد تأثرت هذه العائلة كثيرا بالحياة الكويتية البسيطة، سواء حياة المجتمع داخل السور أو الحياة البدوية في الصحراء.

وبعد انتهاء فترة عمل الكولونيل ديكسون معتمدا بريطانيا في الكويت العام ١٩٣٦م قام الشيخ جابر بتعيينه مديرا لشركة النفط، وبقي في هذا المنصب إلى أن توفي في الكويت عام ١٩٥٩م ودفن في مدينة الأحمدي، أما زوجته «فوليت» فقد غيرت اسمها إلى زهرة، واسم ولدها إلى سعود، وأصبحت تعرف باسم زهرة أم سعود، وظلت تعيش في هذا البيت وتتفاعل في علاقتها النشيطة مع الأسر الكويتية إلى فترة الغزو عام ١٩٩٠، حيث غادرت إلى بريطانيا وتوفيت في لندن في أثناء الاحتلال.

يختلف الطابع المعماري لمبنى بيت ديكسون اختلافا كليا عنه للبيوت العربية التقليدية في الكويت والتي غالبا ما تتكون من فناء داخلي تحيط به عدة غرف.

أما بيت ديكسون فهو يتميز بوجود الشرفات الخارجية، ومبانيه المنفصلة والتفاصيل المعمارية الكثيرة الأخرى، مما يجعله نموذجا فريدا للعمارة البريطانية في الهند والمناطق الحارة.

وقد شيد المبنى باستخدام مواد البناء التقليدية التي تتكون من الطابوق الطيني (اللبن) وصخر البحر لبعض الحوائط والمونة الطينية، وبُني السقف باستخدام خشب الشندل (المانجروف) والباسجيل (شرائح البامبو) والحصير، أما الشبابيك والأبواب فهي مصنوعة من خشب الصاج، وقد انهار الجزء الشمالي الغربي من المبنى في فترة الخمسينيات بسبب الأمطار، وأُعيد بناؤه في حينها باستخدام الطابوق الإسمنتي والكونكريت، واستخدام الأبواب والشبابيك الحديدية.

وينقسم المبنى إلى ثلاثة مبان، المبنى الرئيس: وهو مبنى سكن العائلة ويتكون من دورين أرضي وأول، ويتميز بوجود الباب الخشبي التقليدي الكبير للمدخل الرئيس من جهة البحر ويعلو الباب درج خارجي يؤدي إلى الشرفات الكبيرة في الدور الأول، التي تواجه البحر مباشرة، ويتميز بوجود صالة المعيشة وصالة الضيوف ووجود مواقد تدفئة (التي تميز البيوت الإنجليزية)، بالإضافة إلى غرفة الطعام، وغرف النوم ومكتب ديكسون.

> سكن الكولونيل هارولد ديكسون البيت العام ١٩٢٩ عند تعيينه معتمدا بريطانيا في الكويت، وبقي فيه حتى وفاته، بينما ظلت زوجته التي أصبح اسمها زهرة أم سعود تقيم فيه حتى جاء الغزو العراقي الغاشم

مبنى الضيافة: وهو عبارة عن دورين، كل دور مكون من أربع غرف مع وجود شرفات كبيرة مواجهة للبحر، ويوجد جسر خشبي يربط هذا المبنى بالمبنى الرئيس، وكان هذا المبنى يستخدم لإقامة ضيوف العائلة.

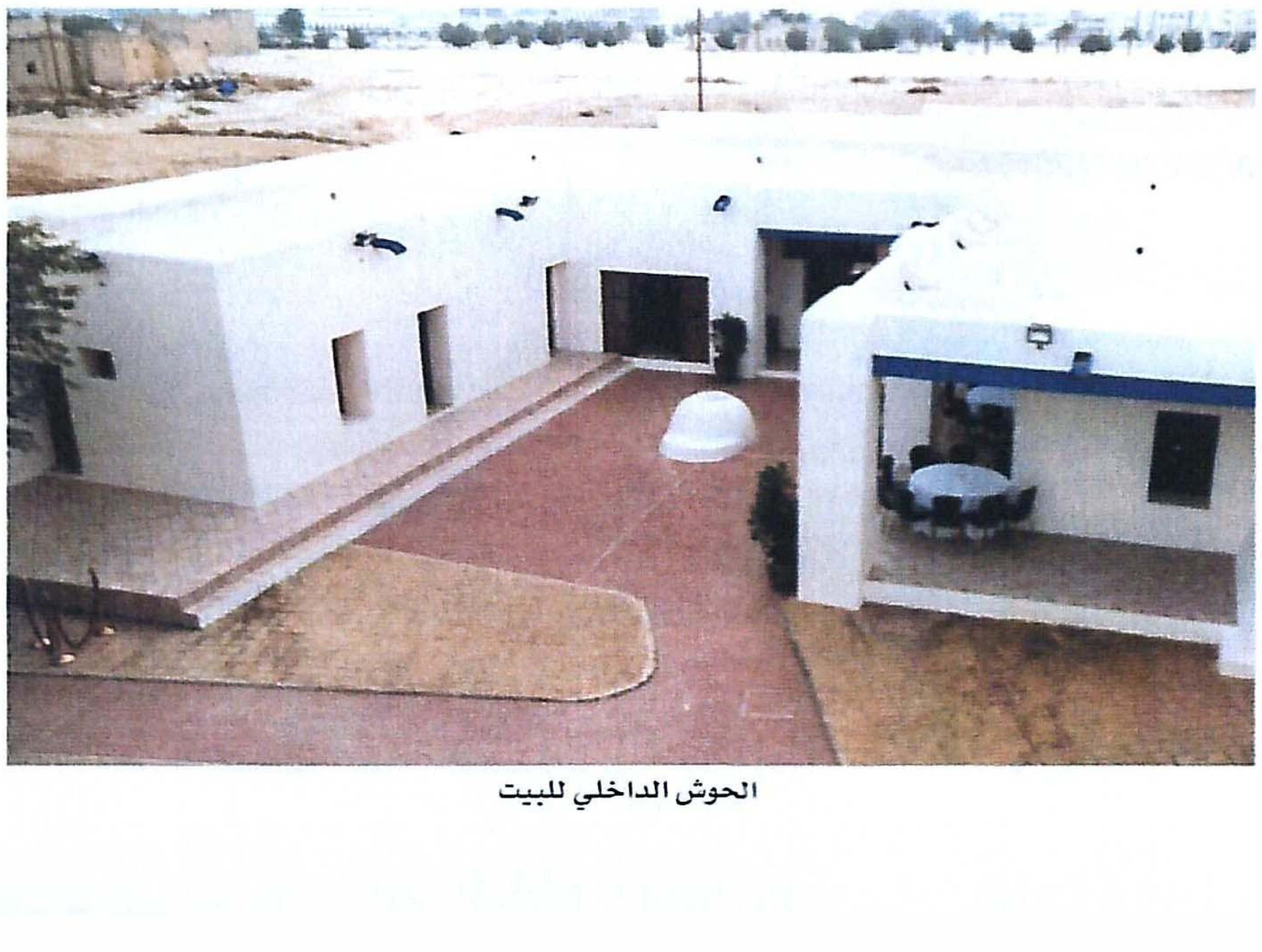
مبنى الخدمات: يقع في الجهة الجنوبية، وهو بيت عربي أُضيف إلى مبنى ديكسون، ويتكون من عدة غرف ويستخدم لسكن المستخدمين مع وجود مطبخ رئيس واسطبل صغير للخيول حوّل إلى كراج للسيارات. وقد خُصص جزء من المبنى عيادة طبية لعلاج الأهالي وتوزيع الدواء في العام ١٩٠٥م، كما أنشئ مكتب للبريد والتلغراف في زاوية المبنى الشمالية الشرقية ما بين العامين ١٩١٧م- ١٩٢٩م.

وقد التقينا المهندس مصطفى جواد الصايغ مراقب صيانة المباني التاريخية بإدارة الشؤون المعمارية والهندسية بالمجلس الوطني، وسألناه عن حالة المبنى قبل الترميم، فأجاب: نظرا لضعف مواد البناء المكونة للمبنى وقدمها فقد كان المبنى يعاني من عيوب إنشائية متعددة ورئيسة، وكانت آثار تسرب الرطوبة الأرضية إلى الحوائط الطينية واضحة مما أدى إلى حدوث تشققات في كثير من الحوائط، بالإضافة إلى تساقط طبقات المساح وبعض من طبقات الطين الأصلية المكونة للحائط، بالإضافة إلى تآكل كثير من أخشاب الأسقف. كما تعرضت أخشاب الأبواب والشبابيك إلى تلف كبير بسبب تراكم الأصباغ لسنوات طويلة.

وعن سؤال حول الخطوط العريضة والبنود الرئيسة لمشروع الترميم، أوضح المهندس الصايغ أن هناك عدة أمور أُخذت بالاعتبار، منها المحافظة إلى أقصى الحدود على العناصر المعمارية الأصلية وخصوصا الأبواب والشبابيك، والأعمدة الخشبية والعناصر الأخرى، وعدم استبدالها إلا بعد التأكد من استحالة إصلاحها. والمحافظة على الشكل الأصلي لواجهات المبنى فيما يتعلق بالألوان والشكل المعماري (الأقواس والشرفات). وكذلك معالجة هيكل المبنى الإنشائي، وذلك بعدم إزالة أو هدم أي عنصر وإنما معالجة الحوائط القديمة وتقويتها باستخدام مواد خصوصية، وعدم إدخال أي عنصر معماري جديد على المبنى إلا بعد دراسة تجانس هذا العنصر مع القديم وعدم تشويهه او الإقلال من قيمة المبنى المعمارية. ونظرا لحاجة المبنى إلى تكييف الهواء ثم دراسة عدة بدائل للتكييف، وذلك لاختيار النوعية التي لا تؤدي إلى تشويه أو تغيير بعض الملامح المعمارية، ولا إلى أعمال تكسير أو إتلاف في المبنى لعمل التمديدات اللازمة.

واستطرد الصايغ مشيرا إلى الطريقة التي تمت بها معالجة الأسقف، حيث تم فك وإزالة جميع الأسقف الخشبية وفحص سلامة الأخشاب، وقد استبدلت الأخشاب التالفة بالنسبة للباسجيل والحصير، وتم تخفيف الطبقات وتخفيف الأعمال على الأسقف عن السابق. أما بالنسبة للأعمال الخشبية الأخرى فقد أزيلت الأصباغ المتراكمة عبر السنين على الأبواب والشبابيك والأعمدة، والخزائن الخشبية وبأساليب خاصة تراعي القيمة التاريخية العالية لهذه القطع، والمحافظة على اللون الأزرق الأصلي لأخشاب الشرفات في الواجهات الخارجية.

وعن الأرضيات الداخلية للمبنى أوضح المهندس الصايغ أنه استخدم نوعا فاخرا من أرضيات السيراميك مع اختيار اللون البيج، وبتصاميم إنجليزية منسجمة مع روح الطابع المعماري للمبنى، أما بالنسبة للساحات فقد استخدمت أرضيات الآجر المصنع يدويا، وبالأسلوب القديم المستورد من إيران، واستخدم البلاط المتداخل بتصميم خاص ومتميز لممرات الساحات ◆


الحوش الداخلي للبيت

http://www.ehbp.com/
موقع خاص بفن العمارة الانجليزي. يعرض لنا صوراً ونماذج لجودة البناء التراثي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن أبسط الحقائق التي تجسدها قلعة موسى في جبل لبنان وأعمقها هي أن الإبداع في الحياة قد يبدأ من الحلم الذي يتجسد حقيقة بالعمل والمواظبة. والمعماري موسى عبدالكريم أحد الذين يمتزج في حياتهم الواقع والخيال، رجل قد لا يصدق واحدنا عظمة ما أبدع إن لم يرَ عن كثب كل ما بناه وصممه وأنجزه بيديه.

لبنان - شاهر عبيد

موسى عبد الكريم

صممها وبناها وأطلق اسمه عليها

قلعة موسى... الحلم الذي أصبح حقيقة

هذه القلعة تحفة معمارية رابضة على مشارف أحد الوديان الجبلية عند بلدة دير القمر في لبنان. وهي تجسد حكاية صراع الفرد في مواجهة الحياة، في الفرح والألم، في النجاح والانكسار، وفي الأحلام المعجونة بالطموح والتحدي وفي الواقع الذي ينهض من هذا كله ليؤكد جبروت الإنسان المبدع، وهذا أروع ما في قصة بناء القلعة وما تحتويه.

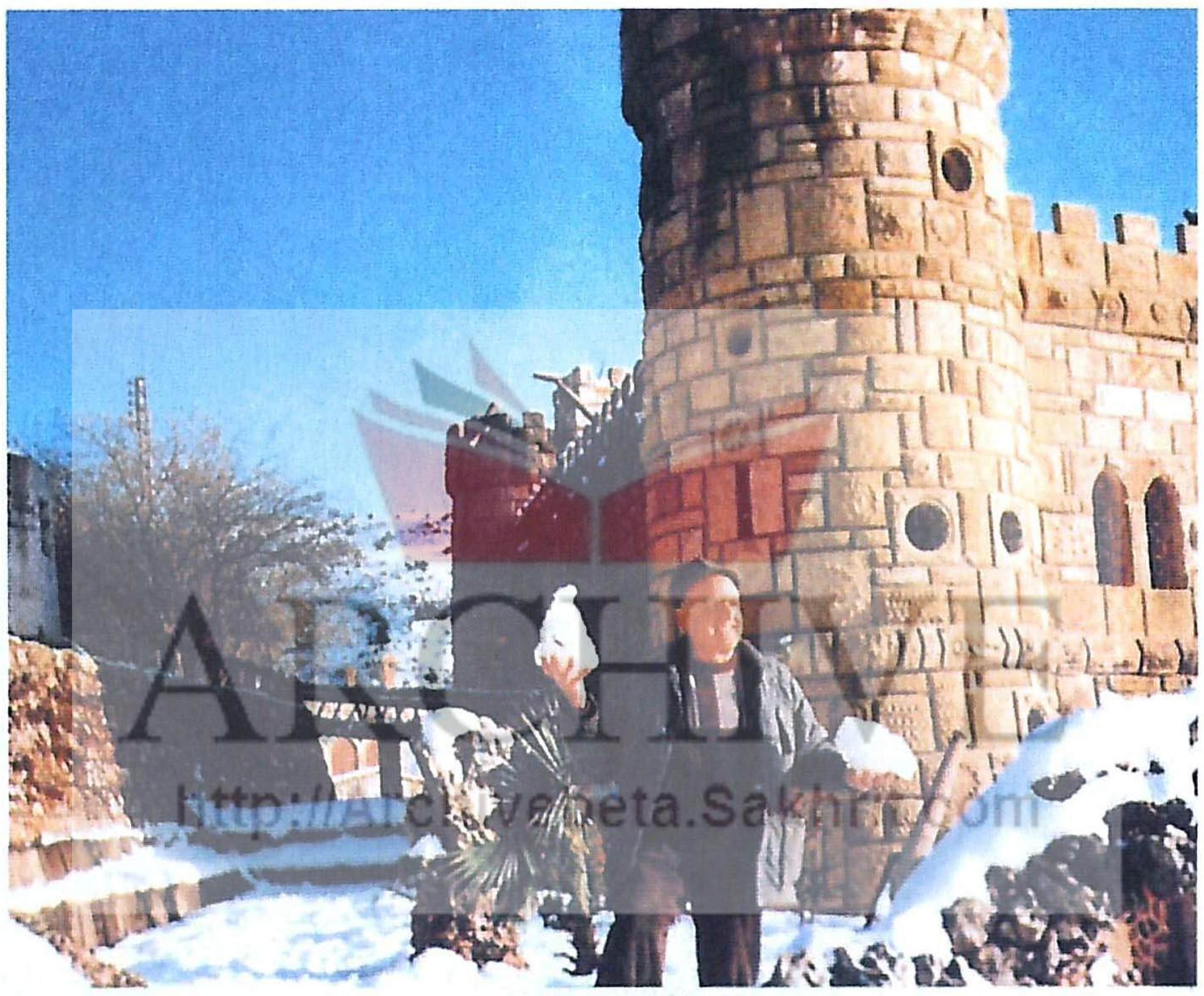
في الطريق من بيروت إلى الجبل حيث موقع القلعة يسير الزائر حتى بلدة الدامور باتجاه مدينة صيدا التاريخية، بآثارها وقلعتها التي تبدو مخوضة في مياه البحر. ومن هناك لا بد من الانعطاف يسارا باتجاه بعقلين والصعود عبر الأودية الجبلية الصعبة الساحرة بخضرتها الدائمة المعروفة عموما بجبال لبنان إلى بلدة «كفر حيم» ومن ثم إلى دير القمر. وفي ذلك المكان بالضبط، على بعد نحو خمسمائة متر (خط نظر) عن قصر بيت الدين الشهير، اختار موسى عبدالكريم أكمة صغيرة لبناء القلعة التي تشرف على الوادي السحيق المتعرج بين ضيعتي بيت الدين ودير القمر بقضاء الشوف. وكان يريد أن يكون قصرا له ينجزه بيديه ليسكنه. وقد جعل له برجين مستديرين، ونوافذ تسمح برؤية المناظر البديعة لتلك الجبال، تماما كما رآه في منامه وهو طفل صغير.

مشوار الحياة

يروي المعماري موسى، القادم من قرية هادئة عند أسوار قلعة الحصن بسورية، إنه حلم وهو في سنته الرابعة عشرة بأنه يجلس في قلعة ذات برجين مخروطيين وباب متحرك في الوسط، ومن حوله نوافير الماء، وأنه حين حاول أن يرسم ما حلم به ضربه أستاذه (المعلم أنور عرنوق) وأنبه بقسوة أمام رفاقه لأنه لم يمتثل لطلبه حين أمر تلاميذه رسم عصفور على شجرة. وهكذا قرر موسى ترك المدرسة مرة وإلى الأبد، يترك موسى سورية ويلتحق بعمه المعماري في لبنان، وهناك عمل في ترميم الآثار بالمتحف الوطني، وأسهم بترميم قصر بيت الدين (١٩٥٠ - ١٩٥١). وعندها تسنى لموسى امتلاك قطعة أرض لتكون موقع تحقيق حلمه الطفولي. أليس من المهم في التأكيد على دور الإنسان في بناء الحياة أن نشير أيضا إلى دور الحلم في حياة الفرد؟

القلعة المتحف

تقوم قلعة موسى على مساحة سبعة آلاف وخمسمائة متر مربع من الأرض المطلة على الوادي، وقد بدأ موسى العمل فيها عام ١٩٦٣.


المعماري موسى امام قلعته

وقال لنا إن هذا المشروع احتاج منه إلى نحو ٣٠٢٩٤٠ ساعة عمل. وكانت الوفود السياحية قبل الانتهاء من بناء القلعة كثيرا ما يتوقف عندها أفرادها لالتقاط صور تذكارية لقصر بيت الدين في الطرف المقابل للوادي، كما كانوا يصورون حجارة الطابق السفلي منها بطابعها المميز ونقوشها التي تحمل حكايات ورسوما لحيوانات مختلفة وأساطير الأولين.

وبعد أن أنهى الدور الأول من القلعة خصص بداخله غرفة واسعة لتكون محترفه. وبداخلها صمم مغارة كبيرة مضاءة بالكهرباء تحكي قصة الدهور والأجيال والمرسلين، وأقام إلى جوارها عدة نواعير للمياه، إضافة إلى الكثير من الأشياء المدهشة التي تتحرك بتحرك المياه المتواصل. وكان قد تعلم أشياء كثيرة في شؤون الكهرباء من خبرة سابقة يوم كان يعمل في تربية الدواجن. وهناك أيضا جهز غرفة خاصة تحكي قصة العشاء السري التاريخية، وثبت العديد من التماثيل لرجال بملامح لبنانية، وهم يقفون بزهو وعنترية من خلال زيهم التقليدي المفضل الذي يشتهر به اللبناني حتى اليوم: الطنطور، والقمباز، والشروال المميز، والطربوش الذي يتوج هذه الملابس. وتغص القلعة بعشرات المجسدات والتماثيل لمختلف النماذج البشرية وهي تمارس عاداتها وتقاليدها الاجتماعية، ومختلف الأشياء الخاصة بالمجتمع اللبناني ومظاهر العيش: الحرف بأنواعها والفولكلور وحتى الشخصيات البارزة في المجتمع، ورجال الدين.

وفي وقت قصير أصبح المكان لافتا للأنظار لجمال موقعه وروعة مبناه وتصميمه، وتزايدت حركة إقبال السياح بشكل لافت وواسع على زيارة القصر. ولهذا قرر موسى، بإلحاح من زوجته التي كانت اليد اليمنى له، تحويل القصر إلى متحف للتراث اللبناني العريق، وشجعه الأصدقاء والمهتمون، كما لقيت هذه الفكرة تشجيعا من شخصيات لبنانية كبيرة وفي مقدمهم المرحوم كمال جنبلاط والأستاذ فؤاد البستاني.

وراح المعماري موسى يعد العدة لتنفيذ هذا المشروع التراثي الفني، وانهمك في تصميم وتنفيذ أعداد كبيرة من التماثيل المتحركة، ونقلها إلى أماكن معدة لها مسبقا، وهي تماثيل تجسد تاريخ المعتقدات الدينية والعادات والتقاليد الاجتماعية في لبنان والمنطقة.

في الدور الأرضي من القلعة أفرد موسى ركنا واسعا لأحد تلك التماثيل، وهو تمثال يجسد معلم مدرسته أنور، الذي كان سبب خروجه من المدرسة في سورية. وقد جسده وهو يحمل عصا ويهوي بها على رأس التلميذ موسى، ومن حوله جلس زملاء صفه يراقبون المشهد ويتضاحكون عليه. والطريف أنه حينما جاء موسى لزيارة أمه في سورية بعد سنوات طويلة حمل معه إلى لبنان بعض المقاعد الدراسية التي أعاد تأهيلها من مدرسة القرية، مع اللوح الأسود وأشياء صغيرة أخرى، ومن ثم استخدمها في تجسيده لغرفة الصف في متحفه الذي بناه. ولم ينس حتى أن يضع هنا وهناك على أرض الغرفة الهدايا التي كان الطلبة يحضرونها للمعلم: سطل من اللبن مثلا وأكياس من الكشك وسلال البيض مما تيسر لدى ذويهم في ذلك الزمان. وكانت زوجته تخيط الأزياء المناسبة لتلك التماثيل في ورشة خياطة فتحتها لهذا الغرض.

ويبدو أن موسى على الرغم من تلك الحادثة التي أفضت إلى تركه المدرسة في القرية لم ينس معلمه أبدا مع ذلك، بل إنه بقي يكن له أعمق تقدير ويصفه بالرجل المفضال الذي لا ينسى، وحين عرف بموته تأثر كثيرا، إذ يقول بهذا الصدد: «كنت في بادئ الأمر أشقى من هذا التجسيد (يقصد تجسيد معلمه)، ولكن مشهد أستاذي وهو يرفع العصا ليضربني ومشهد رفاقي وهم يتفرجون علي في قاعة الصف غدا يؤنسني تدريجيا».

وعند المدخل وضع موسى أربعة تماثيل متحركة وناطقة، فكانت لافتة للنظر. إلا أنه اضطر إلى إبعادها من أمكنتها، كما يقول، إثر حادثة ترويعها إحدى الزائرات من دول الخليج، وكانت تلك الزائرة حبلى ويرافقها زوجها، إذ انحنى لهما التمثال استقبالا فلامس صدرها، ما جعلها تجهض وتفقد جنينها. وكادت تلك الحادثة تتسبب في ورطة كبيرة مع الزوج الذي ثارت ثائرته وحطم التماثيل الأربعة.

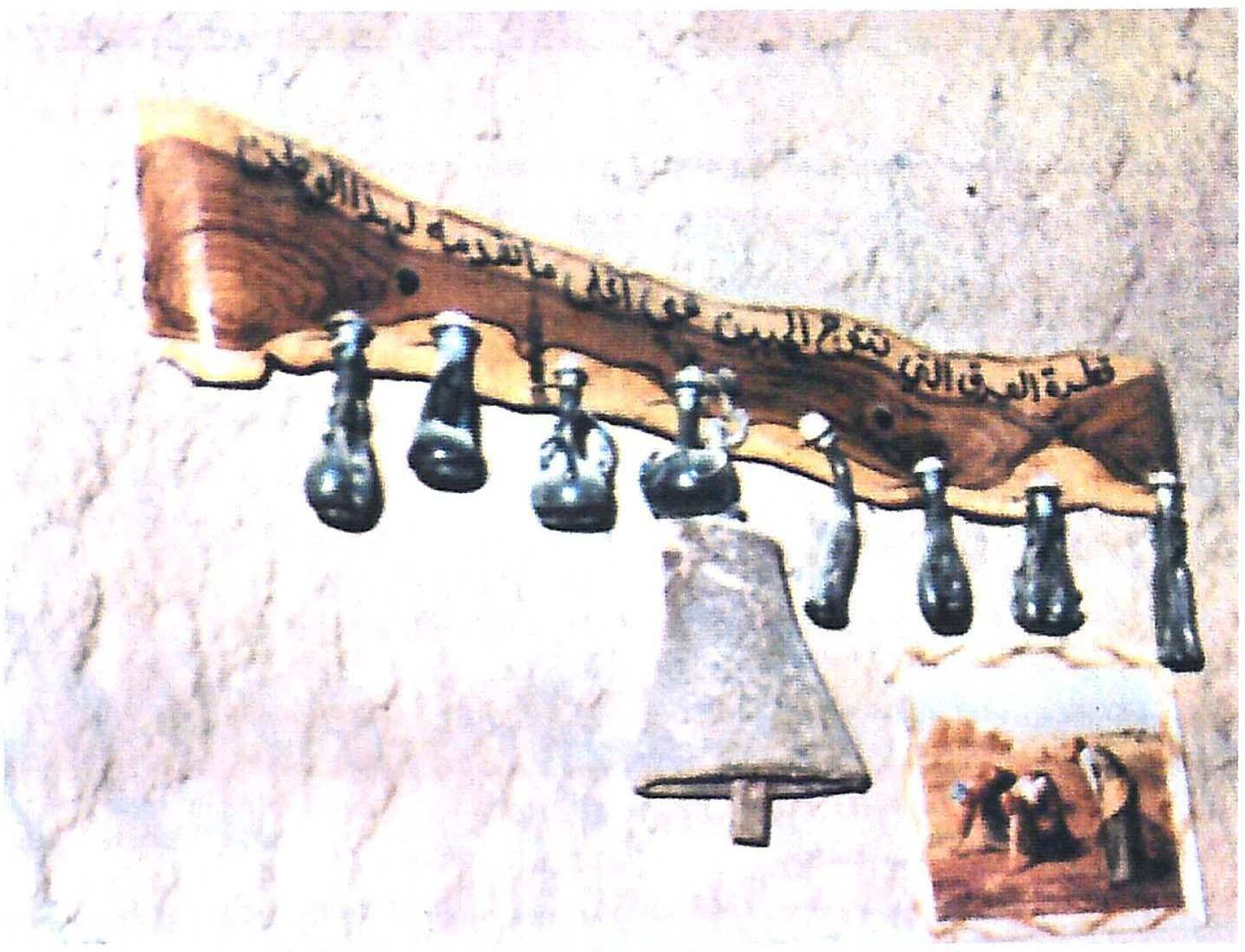
قلعة للتراث اللبناني

لا تبعد القلعة عن الطريق العام سوى بضعة أمتار جعلت ساحة للزائرين وسياراتهم. وفي الطابق الثاني الذي أصبح على مستوى الطريق العام تقوم القاعة الكبرى، التي يدعوها صاحبها «قاعة الحركة الدائمة». وهذه القاعة تحتوي على أبرز النماذج التراثية اللبنانية وأكثرها أصالة وشعبية، وهو تراث جدير بالاهتمام والدراسة نظرا لتاريخيته وتنوعه، ويعتبره المعماري موسى «تراثا حميدا، وتراثا غاليا على مر الدهور». وفي تلك القاعة يجد الزائر نموذجا لعملية صناعة الخزف، يقوم بها رجل، ونموذجا آخر يمثل امرأة تغزل الصوف (ومن المعروف أن غزل الصوف إحدى الحرف التقليدية في المنطقة ولا تزال حتى الآن تمارس في البيوت ولو على نطاق ضيق في بعض الأماكن اللبنانية والسورية)، وفيها أيضا وضعت عدة نماذج مجسدة، أحدها يمثل صانعا ينفخ في الكور، وآخر لامرأة تخيط ثياب العروس. وإمعانا في التأكيد على بعض العادات الشعبية المحببة والمميزة لطبيعة اللبناني جسد موسى رجلا يكرع الماء بعنجهية بين الحاضرين في «المضافة»، فيما راح صاحبها يدير القهوة العربية ببشاشة على الشاربين الضيوف.

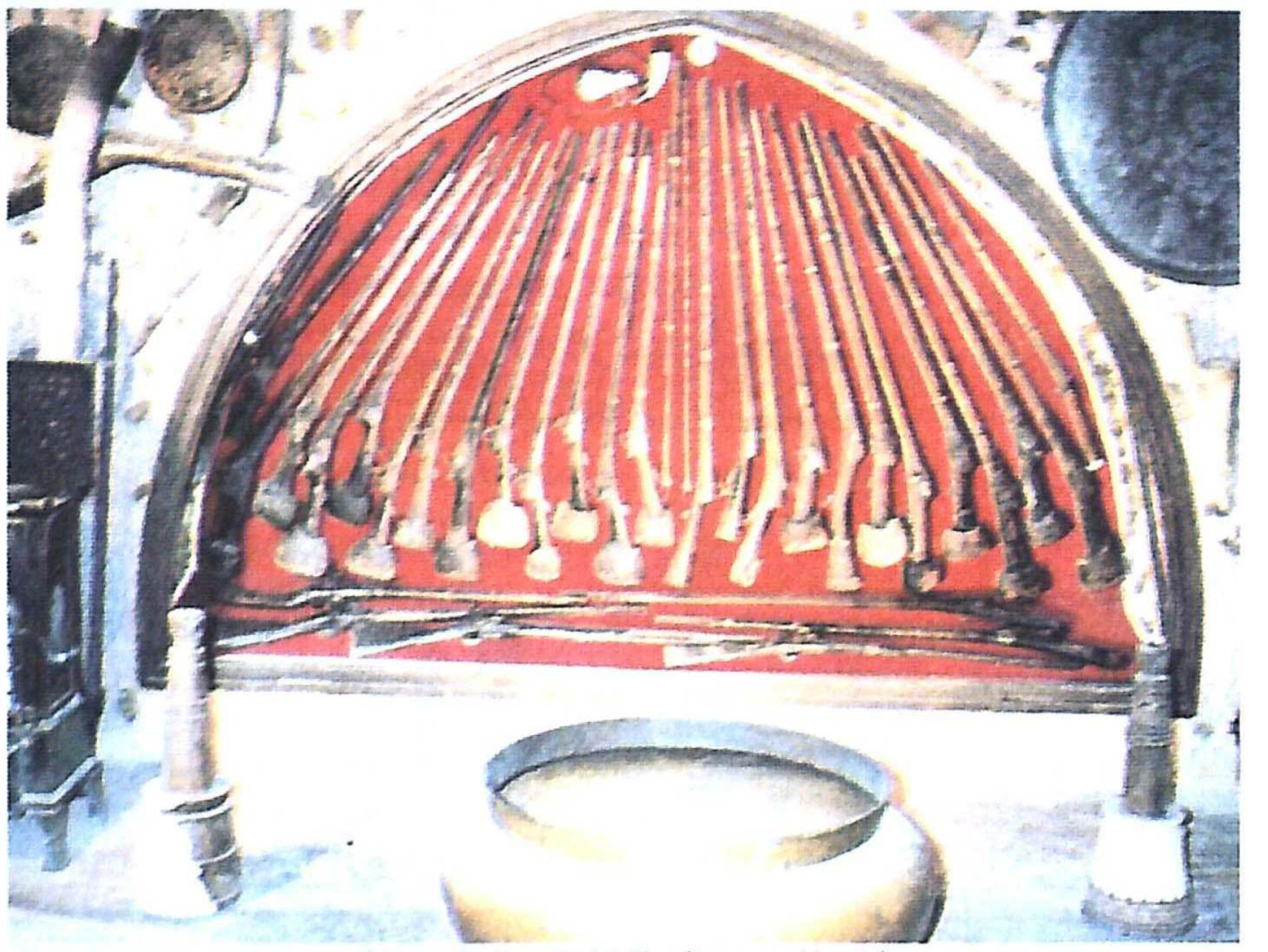
والزائر للقلعة لا بد أن يلفت نظره تمثال مصنوع لامرأة تجلس وهي تدق الكبة اللبنانية، وهي أيضا من العادات المهمة في المجتمع اللبناني. وهي إنما تفعل ذلك في الجرن الحجري الذي كان على الدوام مرتبطا أيضا بـ «المرجلة»، ويعتبر رمزا للرجولة هناك، ذلك أن هذا الجرن (وهو عادة الحجر الثقيل المحفور وله مدقة لعجن الكبة) كان الرجال يعمدون إلى رميه في الساحات العامة تحديا فيما بينهم وتعبيرا عن الفتوة والقوة البدنية.

وإذا انتقلنا إلى ركن آخر في ذلك المكان لوجدنا هناك مجموعة من المجسمات لعدد من

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhr.com



قطرات عرق موسى يحتفظ بها في زجاجات على جدار القلعة



أول سلاح حربي (أبو فتيل) القرن السادس عشر

اللبنانيين الذين جلسوا معا والذين يتضح من أزيائهم أنهم يمثلون مختلف الطوائف هناك، في إشارة إلى الوحدة الوطنية بين أبناء هذا البلد. وفي ركن ثان يشد الزائر حنين إلى الماضي القريب لدى النظر إلى تمثال لامرأة جالسة وهي تجرش الحبوب على «الجاروشة» (مطحنة الزمن الماضي الحجرية)، وفي ركن آخر يجلس رجل يحمص القهوة العربية، وهو أيضا من أعرق تقاليد المضافة العربية المعروفة، وقبالته يجلس «أبو عبدو البيروتي» يدخن النارجيلة (الشيشة)، وفي مكان قريب يقف جنائني الزهور، وإلى جواره وضع مجسم لحمار يعب الماء من حوض ماء.

حتى حبات العرق التي تصببت من جسد هذا المعماري لم يغفلها، بل كان حريصا على عرضها في غرفة خاصة. وكان هو خلال عمله بمشروعه المعماري يجمع حبات العرق التي سقطت من جبينه فملأ بها تسع زجاجات، علقها بصورة لافتة على مشبك في الجدار مكتوب عليه: «قطرة العرق التي تتوج الجبين هي أغلى ما نقدمه لهذا الوطن».

ويبدو أن الأيام القليلة التي قضاها موسى في سجن بيت الدين بسبب مخالفته قانون البناء كانت مؤثرة فيه. ومن ذكرياته يومها أنه عندما زارته زوجته بالسجن آلمه عدم السماح له برؤيتها فاكتفى بمد يده ليلمس شعرها من فتحة زنزانته. ولهذا السبب صمم غرفة خاصة تمثل ذلك السجن المظلم في عمق القلعة ولها باب بفتحة ضيقة.

إن المتفرج على محتويات هذه القلعة لابد أن تأخذه الدهشة للإحاطة الكاملة بالأشياء القديمة، وهي كلها تراثية. وجنبات القصر ومطارحه تغص بمختلف الأشياء التي صممها أو جمعها هناك، حتى ليظن الناظر أن موسى لم يترك شاردة ولا واردة مما يتعلق بحياة الماضي دون أن يقيم لها تمثالا أو مجسما، وإذا تمكن وضعها بعينها في إحدى زوايا القصر.

إنه لأمر طريف ومهم أن تتمكن الأجيال من قراءة وتعرف أنماط حياة الآباء وأساليب ووسائل عيشهم. من يذكر آلة التصوير الشمسية؟ إنها موجودة هناك كاملة، وخلفها يقف المصور معتمرا «برنيطته» ومنكبا على الآلة وهو يصور امرأة تبتسم للمناسبة وفي يدها اليمنى مرآة وباليسرى وردة وإلى اليمين منها صبي يتابع المشهد، وليس بعيدا عن المكان يجلس معلم «أيام زمان» بعمامته البيضاء ونظرته القاسية مع تلميذين على حصير وكتابه في يده مثلهما والعصى إلى جانبه، أما التلميذان فيجلسان أمامه وعلى ملامحهما ابتسامة خبيثة.

ومن لم يسمع بالدبكة الشعبية اللبنانية، «دبكة شيل السواعد؟» إنها أيضا حاضرة في المتحف حيث أفسحت مساحة واسعة لعدد من الشباب والصبايا الذين اصطفوا معا يرقصون بفرح ليحيوا حفل زفاف، على نغمات الطبل والمزمار، فيما امتلأ الجدار خلفهم بالآلات الموسيقية المعلقة، العود والدف والطبلة والربابة.

> بدأ العمل في القلعة عام ١٩٦٣، واحتاج المشروع إلى أكثر من ثلاثمائة ألف ساعة عمل حتى قامت القلعة على مساحة سبعة آلاف وخمسمائة متر مربع

وفي أحد الأركان مجسم مدهش في طرافته يمثل امرأة تصنع الخبز في التنور المنزلي كما في أيام زمان. وأمام المرأة ابنتاها، البنت الكبرى تقتلع الأرغفة الناضجة الشهية من التنور بينما تقف الصغرى تأكل لفافة الخبز برغب، وفي الجوار بعض الأشخاص الجالسين إلى طاولة في انتظار الطعام. وفي هذا المشهد المجسد بدقة من البيئة الشعبية لم يغب حتى العجين المكور أو المرقوق، إلى جانب الطحين المنثور تحت هذا العجين.

ويا لذلك الاسكافي المنهمك بتصليح الأحذية الذي تدهشك بشاشته قد وجد له مكانا في جنبات القلعة، بين مختلف المخلوقات الكثيرة في الصالة الطويلة الأشبه برواق والمكتظة بالنماذج البشرية التي تمارس أنشطتها، كل فيما يعنيه. إن هذه الصالة في الواقع تمثل مشهدا بانوراميا اجتماعيا شاملا، ومن المحتمل أن شأنا من شؤون الحياة وأنشطة البشر لا يغيب عنها. وبهذا المعنى، فإنها تمثل ذاكرة المجتمع اللبناني بأعرافه وعاداته وتقاليده، وبأسواقه ومقاهيه وأناسه. أما بائع العرقسوس الضاحك، كما هي صورته التقليدية في الأذهان، ليكاد ينطق وهو يقف بطربوشه مرحبا بزبون واقف أمامه وممسكا بكأس ينسكب فيها هذا الشراب الطيب من آنية حقيقية ذات أجراس وخرز علقها هذا البائع على كتفه وتطاولت إلى ما فوق رأسه.

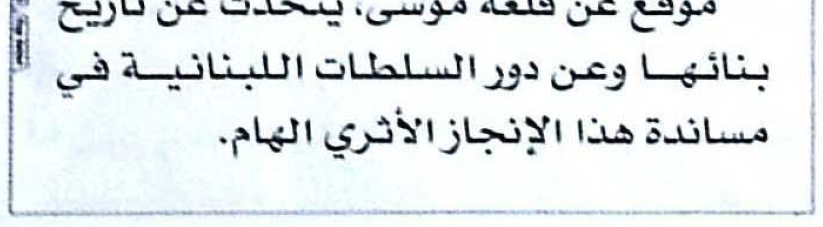
بائع العرقسوس في المتحف

متحف الأسلحة

وعلى جدران إحدى القاعات في الطابق الأعلى علقت صنوف من قطع الأسلحة القديمة، التي ملأت مجموعات منها سطوح عدد من الطاولات وفتحات واسعة جعلت على هيئة قناطر بواجهات من زجاج، وبداخلها مجموعات أخرى من مختلف قطع الأسلحة التي تعود إلى قرون سابقة، ابتداء من القرن السادس عشر (وقد عرفت خلاله أول نماذج السلاح الحربي مثل سلاح «بو فتيل» الذي قال موسى إنه هدية من المرحوم كمال جنبلاط للمتحف)، وقد جمعها بنفسه من لبنان وبعض الدول العربية خلال خمس وأربعين سنة. ويبلغ مجموع ما في المتحف من هذه الأسلحة ٢٧٢٦ قطعة من مختلف الأنواع. وهي تشكل متحف الأسلحة الذي يعتبر أحد الأجنحة المهمة في القلعة، وجزءا من موجوداتها منذ عام ١٩٩٦، وهو متحف مرخص بقرار من وزارة الدفاع اللبنانية.

إن قلعة موسى نموذج إبداعي لطيف في حضوره ومعناه الذي يرمز إليه في الحياة الثقافية العربية. هذه القلعة التي انتهى المعماري موسى من بنائها وافتتحها عام ١٩٨٤، يقصدها السياح والدارسون المهتمون، كما جذبت أنظار ومباركة الزعماء والشخصيات المرموقة من مختلف أصقاع الدنيا، حيث يزورونها ويسجلون في سجلها انطباعاتهم ويعبرون عن إعجابهم بهذا الإبداع الكبير. وما احتوته من تحف ونفائس ومعروضات يشير إلى أن طاقة الإبداع لدى البشر ليست محدودة، وأن الحياة كما الأوطان، لا يبنيها سوى المبدعين بفكرهم وعقولهم وما يمتلكونه من قدرات وعبقرية. وصدق الشاعر أبو مشعل خداج إذ قال فيها:

موسى بقلعته يبني لأمته
تراثها بفنون كلها عبر ◆



موقع عن قلعة موسى، يتحدث عن تاريخ بنائها وعن دور السلطات اللبنانية في مساندة هذا الإنجاز الأثري الهام.

سيلاحظ القارئ أن هذا الملف جاء مختلفا في «بنائه» عن ملفاتنا السابقة، أولا: حتى يتماشى مع خطتنا في تجديد «الأشكال الصحافية» التي نقدمها للقارئ العزيز الذي ملّ ما هو تقليدي ومكرر، وثانيا: لأن الموضوع نفسه (نقصد التلفزيون وفضائياته العدة) هو موضوع جماهيري، لذا فقد كان لزاما أن نستطلع آراء المشاهدين في مقابلات مباشرة، عملنا على أن يكونوا من شرائح مختلفة من الناس، من أقطار عربية مختلفة، ومستويات اجتماعية متباينة حتى نقترب من الحقيقة في أقصى ما يمكن لعمل صحافي أن يكون. لكن آراء الناس العاديين هذه أُلحقت بآراء خبراء هم أكثر وعيا ودراسة لموضوع الإعلام ووسائله الحديثة، وتأثيره النفسي والاجتماعي في عقول الغالبية الكبرى من المشاهدين.

ثم كان الجزء الثالث من هذا الملف في شهادات المختصين من النقاد المتابعين لأبرز نوعيات البرامج الثقافية، والفكرية، والعلمية، والطبية، والرياضية، والحوارية، وبرامج الطوالع والتنجيم، والأطفال، وهي - نظن - أهم نوعيات البرامج التي تقدمها شاشاتنا العربية، ولعلنا نكون قد أوفينا هذا الموضوع الجماهيري المهم بعضا من حقه، على أن نواصل المسيرة لاستكمال الهدف المنشود في ملفات أخرى قادمة.

الفضائيات العربية

الإيجابي والسلبي فيما تقدمه للناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزء الأول

استطلاع مع الناس

جمال محمود - الكويت

إيجابياتها أكثر

فاطمة الناصر (طالبة إعلام):
إيجابيات الفضائيات متعددة، ليس أقلها التعرف على ثقافات أخرى، والاطلاع على ما يدور عند الآخرين، وكما هو معروف جعلت العالم قرية صغيرة، فمن خلال جهاز واحد تستطيع أن تعرف ماذا حدث في أي شارع جانبي من أي قرية أو مدينة من أقصى الدنيا إلى أقصاها.

ولكن الاختلاف عليها سوف يستمر فترة من الوقت، فهناك من يرى أن ما تقدمه لا ضرر منه، وهناك من يراه متعارضا مع ثقافة المجتمع بما يعني أن البيئة الثقافية لها دور أساسي في تشكيل رغبات وأحكام الإنسان على ما يدور حوله، وهذا ينطبق علينا في منطقة الخليج، حيث يرى الكثيرون أن ما تقدمه الفضائيات هو خروج عن المألوف.

أما ملاحظاتي على البرامج التي تقدمها، فأرى أن أكثرها يقلد بعضها بعضا، وهنا لا ضرر من الاقتباس، ولكن الأفضل أن يكون هناك تغيير.

جيدة مهما حدث

صلاح المسفر (موظف ورب أسرة):
أوافق تماما على القول إن الفضائيات فتحت أمامنا آفاقا واسعة للمعرفة، وأصبحت وسائل سهلة للحصول على المعلومة، بل إنها سهلت كثيرا من جوانب حياتنا، ولذلك أقول إن أي محاولة للحد من حرية هذه القنوات في طرح شتى القضايا، سواء السياسية أو الفكرية أو الاجتماعية منها هي محاولة لتقييد المجتمع، ومنعه من مسايرة ما يحدث حوله في العالم، وتكبيله بقيود التخلف، من أراد أن يشاهد، فله ذلك، ومن لا يرغب فله ما يريده، ولكن دون فرض رأيه ووجهة نظره في الحياة على الآخرين.

وبشكل عام أنا أشاهد محطة الـ CNN وقناة الجزيرة، لأنهما تقدمان برامج إخبارية ومتابعات على مستوى عال من الجودة، على الرغم مما يشوب برامج الجزيرة من تحيز أحيانا، وأقول إن القناة الناجحة هي التي تحترم عقل المشاهد، وتحاول الارتقاء به.

أطفال البحرين

الطفل سالم صلاح المسفر:
أشاهد قناة البحرين الفضائية، وإخواني وأصدقائي كذلك، لأنها تقدم برامج (أطفال) جيدة، خصوصا برنامج (سباس تون) وبصراحة لا أشاهد برامج الأطفال على «الكويتية»، لأني أحس أنها (ليست زينة).

البرنامج الثاني.. أفضل

بدر العلي (موظف):
معظم القنوات متشابهة، ولا تهتم ببناء الإنسان، فأغلب البرامج تافهة، وتركز جميعها على مخاطبة المراهقين والشباب بالأغاني الغربية والملابس غير اللائقة، لكن البرامج التي تقدم خدمات مباشرة قليلة جدا، وبالنسبة لي أشاهد البرنامج الثاني في تلفزيون الكويت لأن برامجه جيدة، والمسلسلات والأفلام الأجنبية التي تعرض راقية المستوى.

صلاح المسفر

وأولادي يشاهدون محطة البحرين، لأن برامج الأطفال فيها جيدة.

ولكن أشعر أن بعض القنوات تستخدم لمصالح خاصة دون النظر للموضوعية أو الحياد، خصوصا قناة الجزيرة التي تركز هجومها على دولة الكويت.

القنوات الحكومية

أحمد عبدالوهاب (موظف):
تنوع الفضائيات وكثرتها عمل جيد، والاحظ أن العديد من الفضائيات لا تقدم شيئا ذا قيمة، ولا يستطيع القائمون عليها تقديم صورة واضحة وجيدة تعكس قيم وحضارة مجتمعهم، وينطبق هذا خصوصا على المحطات الرسمية التي لا تهتم سوى بأخبار الحكومة ووزرائها، وأغاني التمجيد في نظام الحكم. إن هذه القنوات شديدة التخلف ولا تريد أن تخرج من إطار الإعلام الموجه، الذي فقد قوته مع ظهور قنوات اتصالية ووسائل معرفية جديدة أصبحت متاحة للجميع.

أين المشكلة؟

حسن الأحمد (طالب جامعي):
من أفضل حسنات الفضائيات أنها جعلتنا لا نتوقف أمام أي واحدة منها أكثر من دقيقة، وعلى الرغم من ذلك نظل نتنقل بينها، ولا نجد سوى برامج متشابهة مملة في أغلبها، ربما قد تُعجب الآخرين، ولكن الأمر بالنسبة لي مختلف، فأنا أظل أكثر من ساعة أتنقل بينها ولا أجد شيئا، قد تكون المشكلة عندي أنا، وقد تكون في الفضائيات أيضا... أليس كذلك؟

أين الخطورة؟

جاسم إبراهيم (طالب جامعي):
لا أعتقد أن هناك سلبيات في الفضائيات، فكثرة عددها وتنوعها، خصوصا أن بعضها أصبح متخصصا، أعطى فرصة لإشباع مختلف الرغبات والأذواق، ففيها تجد البرامج الدينية تبث بالساعات، وكذلك برامج الدراما، والترفيه والغناء... إلخ. والخطورة ليست فيما تبثه هذه القنوات، ولكن في أولئك الذين يريدون أن يسيّروا الكون وفق رغباتهم وأمزجتهم.

وأقول لكل منتقد، بإمكانك أن تشاهد التلفاز أو تغلقه، ولكن دع الآخرين يسيرون حياتهم وفق أهوائهم.

أنفال بودي

سالم المسفر

آلاء باقر

أم موسى

جيدة برغم سيئاتها

أم رياض (ربة منزل):
كنت أتمنى أن تكون الفضائية الكويتية الأفضل، ولكن لا أدري ما السبب في أن برامجها تقليدية وقديمة، وليس بها مذيعون جيدون، حتى برامج الأطفال بها ضعيفة المستوى، أطفالنا يقولون لقد مللنا برنامج «ماما أنيسة».

وبالطبع ما تقدمه هذه القناة يمكن أن يكون الأفضل بالنسبة لنا، لأن القائمين عليها يعرفون عاداتنا وتقاليدنا، وما يناسبنا وما لا يناسبنا، ولكن هذا يتطلب تقليل البرامج السياسية التي أصبحت كثيرة ومكررة.

ملابس غير لائقة

أم جراح (ربة منزل):
أشاهد كل الفضائيات العربية، وأرى أن قناتي دبي ومركز تلفزيون الشرق الأوسط mbc هما الأفضل، لأن برامجهما منوعة، وتقدمان الأفلام الجديدة، والبرامج الثقافية المميزة، خصوصا برامج الطبخ في مركز تلفزيون الشرق الأوسط.

ولكن أسلوب بعض الفضائيات لا يناسب الأسرة الكويتية، فملابس المذيعات غير لائقة، والبرامج فيها خروج على الذوق العام، كما أن الأفلام التي تقدمها خليعة، ولا يمكن للأسرة أن تشاهدها فهي تخدش الحياء.

مسلية وضارة

أم موسى:
بعض الفضائيات العربية لا تراعي مشاعرنا، فنحن شعوب مسلمة لها عادات وتقاليد، فكثيرا ما تظهر لقطات خليعة في الأفلام والمسلسلات، فضلا عن ملابس مذيعات بعض الفضائيات غير محتشمة، ولا تليق بنا، وهذا يؤثر في الشباب وسلوكياتهم. باختصار، على الرغم من أنها مسلية فإنها ضارة أيضا.

حكيها ممل

إنعام الحسين (ربة منزل):
أغلب القنوات الفضائية ليس لديها جديد تقدمه، ودائما تقدم الأفلام والمسلسلات المعادة، إلى جانب أنها لا تميز أيام العطلات ببرامج ترفيهية ومنوعة كما يفترض، وخصوصا الفضائية الكويتية التي تبدو أكثر كآبة في أيام نهاية الأسبوع، وليس لديها وجوه جديدة، إلا المذيعة منيرة عاشور المقررة علينا طوال أربع وعشرين ساعة، وفضلا عن ذلك عن البرامج التي تهم ربة المنزل قليلة، فبرامج الطبخ والأزياء وغيرها قليلة، ولكنها تتميز ببرامج الحكي الممل لا أكثر!!

العملية التربوية غائبة

سالم عبدالله (مدرس):
ما ألاحظه أن غالبية المحطات لا تركز على العملية التربوية، ولا تسعى إلى بناء الأفراد، خصوصا في مرحلة الطفولة، وعلى سبيل المثال، انظر إلى أفلام الرسوم المتحركة (الكارتون) التي تقدمها، هل تجد فيها أي فائدة للطفل؟ فضلا عن أنها مضيعة للوقت، حيث نجد أنها غير مستمدة من عاداتنا وتقاليدنا وتراثنا، وفضلا عن ذلك، تغيب عن الفضائيات البرامج الهادفة التي تناسب مرحلتي المراهقة والشباب.

نافذة ثقافية

أنفال بودي (طالبة جامعية):
الفضائيات أيا كانت سلبياتها هي نافذة ثقافية لا غنى عنها، ولكن غالبيها تبدو كأنها ليس لديها ما تقدمه، حيث يغلب على معظم البرامج الأشكال التقليدية من فنون العمل التلفزيوني كالحديث المباشر واللقاءات والمقابلات، بمعنى أن المادة الكلامية هي الطاغية كأننا نعيش في عصر الراديو وليس الأقمار الصناعية، ولذلك أعتقد أنه ما لم تطور الفضائيات من نفسها، فإن شبكة الإنترنت ستحل محلها في استقطاب الجمهور.

قضت على الكتاب

فاتن محمد الدهينة (موظفة):
بشكل عام أنا أفضل القراءة، ولا أميل إلى مشاهدة التلفزيون كثيرا، وعلى الرغم من ذلك اعتبر أن كثرة الفضائيات بل ووجودها أصلا عمل إيجابي، يضيف خبرات جديدة للناس، ويهذب من بعض التصرفات والسلوكيات.

وفي الوقت نفسه اعتبره، أحد أعداء الثقافة التقليدية التي نستقيها من الكتاب، وإن أثر كثيرا في الثقافة الجيدة، ولذلك نجد هشاشة واضحة لدى الشباب في معارفهم العامة، وهذا ما أعتقد أنه أهم سلبية.

مصدر للخبرات

أنوار العماني (طالبة جامعية):
في اعتقادي أن التلفزيون هو أحد أسباب تغيير أنماط وأساليب الحياة عند الناس، فضلا عن برامج الترفيه، حيث نجد أنه أصبح عاملا مهما ومؤثرا في حياة الإنسان، خصوصا من خلال البرامج التي تهدف إلى التثقيف والتوجيه والإرشاد والتعليم والتدريب على المهن والمهارات العصرية مثل التعامل مع الكمبيوتر وغير ذلك.

إلى جانب أنه يزود المشاهد بكل ما يحتاج إليه من خبرات ومهارات، أما من يرى فيه خطرا، فعليه أن يأخذ منه ما يحتاج إليه ويبتعد عن ما لا يريد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تركز على القشور

عماد الفقعان (موظف):
أشاهد الفضائيات في وقت الفراغ، وأركز بشكل خاص على متابعة نشرات الأخبار التي تعتبر أفضل ما تقدمه هذه القنوات، إلى جانب البرامج الثقافية العامة، لا أقصد الأدبية بالطبع، ولكن ملاحظاتي على هذه الفضائيات تنحصر في إحساسي بأنها تعمل على إقحام عادات وطباع غريبة على المجتمع من خلال السلوكيات والتصرفات والملابس التي بالطبع سوف يقلدها البعض في البداية، ثم تصبح سمة عامة فيما بعد، إلى جانب أنها لا تركز على ترسيخ مفهوم العمل كقيمة، بل تركز على القشور والتوافه، وحتى البرامج الثقافية التي تعرض فيها قديمة ولا تواكب التطورات المتسارعة على مستوى العالم.

الفضائية الكويتية

أم ابراهيم (موظفة):
قبل كل شيء أعترف أنني لا أشاهد الفضائية الكويتية، لأنه ليس لديها ما هو مميز أو جديد، ولا تغوص في مشكلات المجتمع، ولا تواكب الأحداث، حتى أخبار «الديرة» نسمعها من المحطات الأخرى، قبل أن تذيعها. والأمر الآخر لا توجد بها برامج أطفال جيدة، فالكارتون قديم والأطفال حفظوه، ولا يناسب سنهم، والبرامج المحلية مملة، حتى الأطفال أنفسهم يرفضونها، هل تصدق أنهم يقولون إننا لا نريد مشاهدة برنامج «ماما أنيسة»؟

قضت على الطرب الأصيل

أم ماجد (موظفة):
أشاهد المحطات الفضائية كثيرا، وعلى الرغم من ذلك أحس أن برامجها من دون المستوى، فأغلب المحطات العربية تركز على عرض أغنيات الفيديو كليب التي تعتمد على الأجساد والرقص من دون أصوات أو كلمات ذات معنى، وللأسف الشديد - ولا ندري السبب - أن هذه القنوات لا تذيع الأغاني الجميلة للمطربين الكبار، وتظل تفرض علينا أشباه المغنين على مدار الساعة.

برامجها متشابهة

دانا الكليبي (طالبة جامعية):
الفضائيات أضافت عوالم جديدة لعالمنا، وأصبحت وأنا مسترخية على المقعد أشاهد كل ما يدور في الدنيا من أحداث اجتماعية وسياسية وثقافية، نقلت لنا عادات وتقاليد وقيما جديدة، ومن خلالها رأينا كيف يتصرف الآخرون ويعيشون حياتهم. ولكن بالنسبة للفضائيات العربية، نراها جميعا تركز على برامج متقاربة، يعني ينقصها التنويع والابتكار إلى جانب غياب الاهتمام بالبرامج الثقافية.

أزالت الحدود

آلاء باقر (طالبة إعلام):
أزالت الفضائيات الحدود بين البلدان، وجعلتنا نعيش الحدث أولا بأول مهما كان بعيدا عنا، وعلى سبيل المثال ما حدث للطفل محمد الدرة عرفه العالم كله. والأهم أنها تقدم لكل فرد من أفراد الأسرة احتياجاته، وعلى سبيل المثال أرى أن محطة مركز تلفزيون الشرق الأوسط قناة جيدة، ولديها الكثير مما تستطيع تقديمه، ولا أعتقد أن بها سلبيات كثيرة، لأنها تلبي رغبات الجميع ◆

محطات هامة في تاريخ الفضائيات العربية

تاريخ التلفزيون في منطقة الخليج

- التلفزيون العراقي بدأ أول بث له في منطقة الشرق الأوسط في أول يونيو ١٩٥٦م.
- الكويت: منتصف نوفمبر ١٩٦١.
- السعودية: ١٧ يوليو ١٩٦٥.
- أبو ظبي: أغسطس ١٩٦٩.
- قطر: ١٩٧٠.
- البحرين: أول قناة تبث ملونة على مستوى الوطن العربي في سبتمبر ١٩٧٣.
- عمان: ١٧ نوفمبر ١٩٧٤ (ملون).

أول إرسال فضائي خليجي

- الفضائية السعودية: نهاية عام ١٩٩٠ باللغة العربية.
- الكويت: يوليو ١٩٩٢، توقفت لمدة شهرين ثم أعيد بثها في أكتوبر ٩٢.
- دبي: أكتوبر ١٩٩٢.
- البحرين: أكتوبر ١٩٩٦.
- قطر: نهاية عام ١٩٩٧.

القنوات الخاصة

- مركز تلفزيون الشرق الأوسط: سبتمبر ١٩٩١.
- راديو وتلفزيون العرب: أكتوبر ١٩٩٣.
- أوربيت: بعد ذلك.

الشباب الكويتي والفضائيات

في دراسة علاقة شباب دولة الكويت بالقنوات الفضائية أجراها الدكتوران محمد معوض وعبدالباسط عبدالجليل أستاذا الإعلام بكلية الآداب جامعة الكويت، على طلاب جامعة الكويت في العام الدراسي ٩٦ - ١٩٩٧ للتعرف على دور القنوات التلفزيونية الفضائية التي يشاهدها شباب دولة الكويت في حياتهم وموقفهم منها، تبين أن جميع أفراد العينة يشاهدون القنوات التلفزيونية الفضائية (عربية - أجنبية)، ٨٠ في المائة منهم بصفة منتظمة، و٢٠ في المائة بصفة غير منتظمة (أحيانا). وجاءت القنوات التلفزيونية العربية في مقدمة القنوات الفضائية التي يشاهدها ٨٥ في المائة من عينة الدراسة، تلتها القنوات التلفزيونية العالمية بنسبة ٦٠ في المائة، ثم القنوات الخليجية بنسبة ٥٠ في المائة.

ومن أهم القنوات العربية جاءت قناة LBC بنسبة ٩٠ في المائة، والمستقبل بنسبة ٨٠ في المائة، ثم mbc بنسبة ٥٥ في المائة، ثم قناة أوربيت بنسبة ٥١ في المائة، ثم الفضائية المصرية بنسبة ٣٥ في المائة.

(بلغ عدد أفراد العينة مائتي فرد)

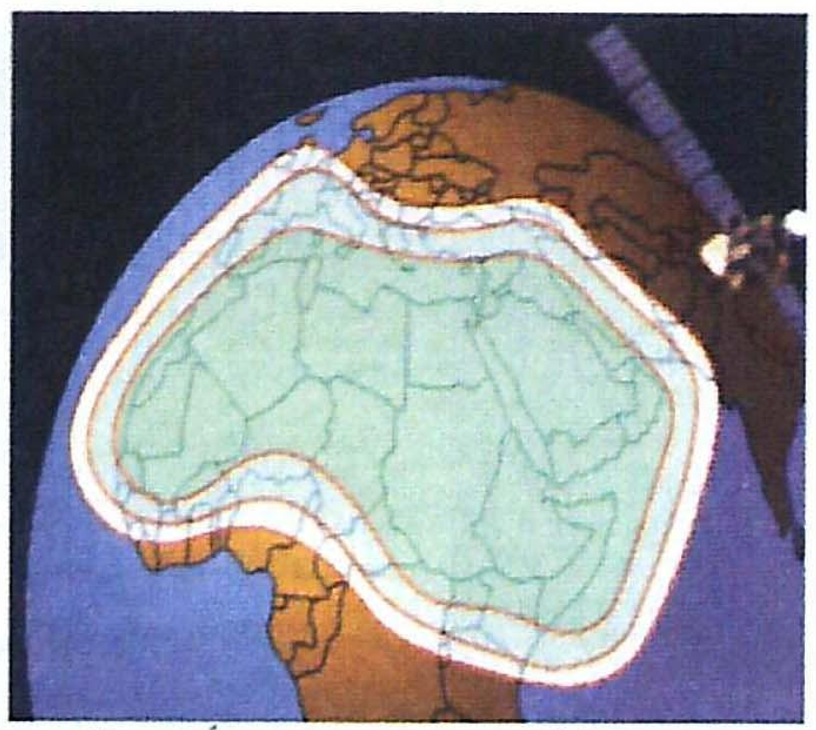
الكويتيون والأخبار

- ٩٥,٩ في المائة من سكان دولة الكويت يشاهدون الأخبار.
- ٥٠,٨ في المائة يشاهدونها بانتظام.
- ٤٥,١ في المائة يشاهدونها من حين لآخر.
- ٤,٢ في المائة لا يشاهدونها.
- ٤٣,٣ في المائة من الكويتيين يتابعون الأخبار.
- ٥٧,٦ في المائة من المقيمين يتابعون الأخبار.

- عن دراسات في الإعلام الخليجي للدكتور محمد معوض طبعة ٢٠٠٠.

الأطفال والتلفزيون

- ٣٧ في المائة من الأطفال يشاهدون التلفزيون في سن الثالثة.


عربسات 2A الموقع المداري ٢٦ شرقاً المدى C

- ٦٦ في المائة في الرابعة.
- ٨٠ في المائة في سن الخامسة.
- ٩٠ في المائة في السادسة.
- ٩٠ في المائة يعرفون التلفزيون قبل أن يقرأوا أي صحيفة.
- ٨٠ في المائة يعرفونه قبل أن يذهبوا إلى السينما.

- عن دراسة غربية

الأطفال والكارتون

يقبل الأطفال في دول الخليج على مشاهدة برامج الرسوم المتحركة وجاءت نسب المشاهدة كالتالي:

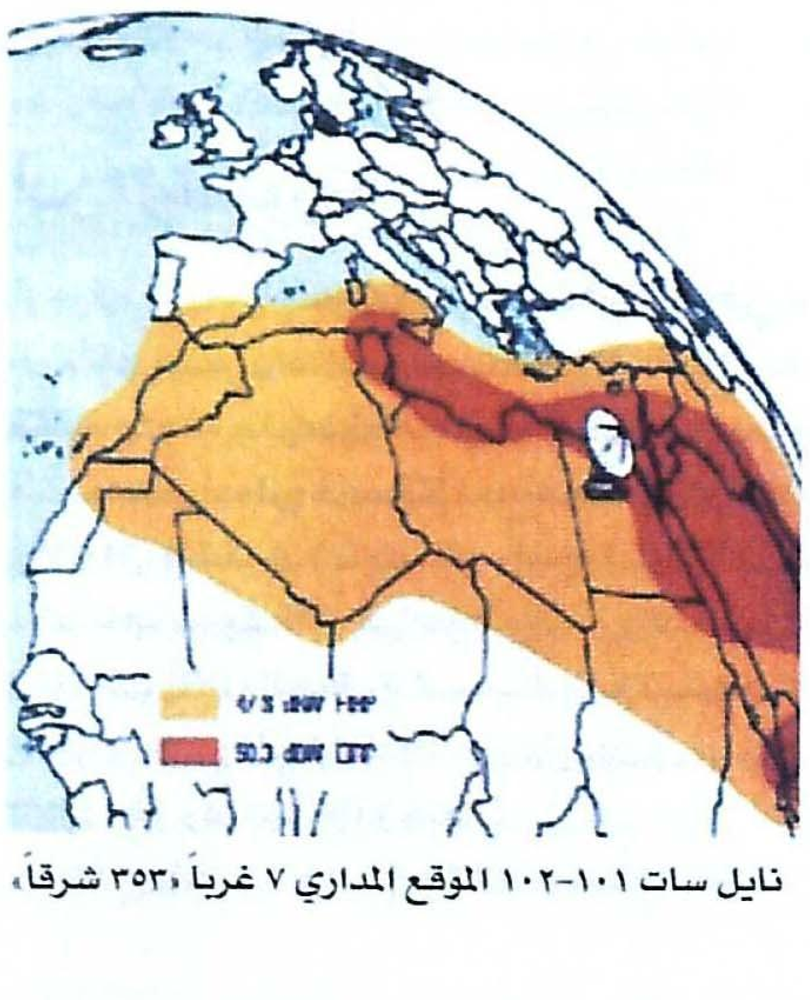
- ٨٢,١ في المائة من أطفال الكويت.
- ٩٣,٦ في المائة من أطفال عمان.
- ٣٩,٥٩ في المائة بشكل دائم في الإمارات، و٥٦,٥٥ في المائة أحيانا.
- ٩٧,٢٦ في المائة من أطفال قطر يشاهدون «السنافر»، و٩١,٣٢ في المائة يشاهدون مسلسل القرية الأليفة، و٧٤,٤ في المائة يشاهدون رسوما غير ناطقة أو مترجمة.

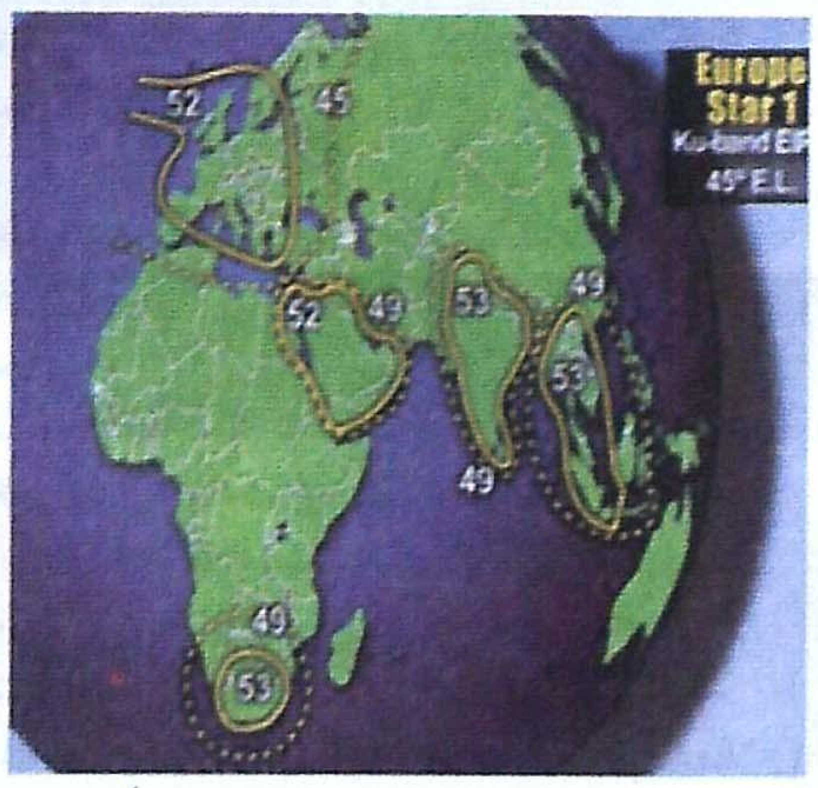
- عن دراسات في الإعلام الخليجي د. محمد معوض.

برامج الأطفال المستوردة

تعتمد الفضائيات الخليجية على نسبة عالية من برامج الأطفال المستوردة، وجاءت النسبة الأعلى في تلفزيون قطر حيث بلغت ٨٠ في المائة، تليها الإمارات ٦٥ في المائة، ثم الكويت والسعودية بنسبة ٥٠ في المائة لكل منهما.

- عن دراسات في الإعلام الخليجي د. محمد معوض


نايل سات ١٠١-١٠٢ الموقع المداري ٧ غرباً ،٣٥٣ شرقاً



أوروبا ستار 1 الموقع المداري 45 شرقاً

برامج الرسوم المتحركة

تشغل برامج الرسوم المتحركة مساحات واسعة من الوقت المخصص لبرامج الأطفال في القنوات الخليجية وجاءت النسب كالتالي:

- ٦٦,٧ في المائة من برامج القناة الأولى السعودية، ترتفع إلى ٨٥,٨ في المائة في العطلات ونهاية الأسبوع.
- ٧٣,٥ في المائة من وقت برامج الأطفال في تلفزيون الكويت، وتقل في أيام العطلات إلى ٦٠,٨ في المائة بسبب تقديم بعض البرامج المنتجة محليا.
- تبلغ النسبة في قناة دبي ٦٤,٧ في المائة، بينما بلغت النسبة مائة في المائة في قناة الشارقة.

- عن دراسات في الإعلام الخليجي.

أطفال الخليج والعنف

تشير إحدى الدراسات السعودية المهمة إلى أن مشاهد العنف قد تستميل الأطفال لتقليدها ومحاكاتها، كما أثبتت تجارب كثيرة أن الطفل قادر على تقليد ما يشاهده.

وقد قررت ٩٧ في المائة من الأمهات الخليجيات في إحدى الدراسات الخليجية المهمة أن أطفالهن يقلدون ما شاهدوه بنسبة ٨٨,١٨ في المائة، وبسؤال الأمهات عما يقلده الأطفال ذكرن أن ٩٧,٧٤ في المائة منهم يقلدون الألفاظ، و١٨,٥٦ في المائة يقلدون حركات وأصوات الشخصيات المتضمنة، و١٤,٤٣ في المائة تقليد للحركات الإيقاعية الراقصة، و٩,٢٨ في المائة لحركات الشخصيات، و٥,١٥ في المائة إعادة رسم هذه الشخصيات، و٢,٦ في المائة من البنات يقلدن الشخصيات المتحركة مثل (هايدي، عبلة... إلخ) كما يسمي ١,٣ من الأطفال أنفسهم بأسماء الشخصيات الموجودة ضمن المسلسلات.

وأكدت إحدى الدراسات الحديثة أن أطفال ما قبل المدرسة يتأثرون تأثرا بالغا بالمشاهد العدوانية والعنيفة.

وأشارت الدراسة إلى أن الأطفال يقلدون الشخصيات التي تمارس العنف في الرسوم المتحركة ومنها ٤٢,٩ في المائة من شخصيات النينجا، و٢٤,٣ في المائة شخصيات توم وجيري، و١٦,٤ في المائة من جريندايزر، وقد وردت المشاهد العنيفة في هذه الرسوم بنسبة عالية فمنها ٤٠ في المائة في توم وجيري، و٢٤ في المائة من جريندايزر، وكانت نسبة العنف الذي مارسته على الشاشة ٦١,٤ في المائة من إجمالي الزمن الذي استغرقه العرض.

وتبين أن الأطفال عينة الدراسة يقلدون مشاهد العنف بشكل مكثف في نطاق الأسرة وفي داخل النوادي والحدائق على التوالي، وتوضح الدراسة أن الذكور أكثر ميلا إلى تقليد الشخصيات الكارتونية وبلغت نسبتهم ٨١,٦ في المائة بينما جاءت نسبة الإناث ٣٥,٣ في المائة.

- عن كتاب دراسات في الإعلام الخليجي للدكتور محمد معوض ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزء الثاني

آراء الخبراء

لابد من التدخل لتقنين الفوضى

د. محمد معوض
(أستاذ الإعلام - جامعة الكويت):

لا خلاف على إيجابيات القنوات الفضائية، وكثرتها عمل جيد، وكل قناة جديدة بمنزلة شمعة تضيء في ظلام دامس.

أما إذا تحدثنا عن السلبيات فإننا نقصد بالدرجة الأولى علاج الأخطاء وإصلاحها بما يعود على المشاهد بالفائدة، وفي البداية نقول لابد لهذه القنوات من الإعداد الجيد لما تقدمه من برامج وخدمات، وأن تعتمد على الكوادر المدربة والخبيرة وأصحاب المواهب الخلاقة في التقديم والإعداد والتصوير وغير ذلك، لأنني أرى في قنوات كثيرة أناسا يعملون في مجالات ليست هي مجالاتهم، ولذلك نجد هذا يقلد ذاك، وألبرنامج الناجح تظهر له نسخة رديئة على قناة أخرى وهكذا.

ومطلوب أيضا التدريب المستمر للكوادر على المستحدثات التكنولوجية، فغالبا ما نرى أن أحد المذيعين قد وضع بجواره جهاز كمبيوتر، ليوحي للمشاهد بأنه يستقبل رسائل عليه، ولكنه غالبا لا يمتلك أبجديات التعامل معه.

ثم إن الاهتمام بفنون الإنتاج يكاد يكون غائبا أيضا عن معظم الفضائيات، فغالبا ما نلاحظ أن هناك أخطاء تقع في الإعداد وفي التقديم، وخلطا يحدث بين أنواع البرامج، فهناك من يقدم اللقاء الخاص على أنه «ريبورتاج» مثلا، كما نجد استخداما سيئا للأسئلة في الحوارات، فكل الأسئلة التي يجب أن تستبعد تستخدم، فضلا عن الأسئلة المغلقة والإيحائية والمعروفة إجاباتها مسبقا.

وبالنسبة لبرامج الأطفال نجد أنه كلما كان البرنامج من إنتاج الدولة كانت كمية القيم الإيجابية كبيرة، ولكن نسبة التشويق في القنوات الحكومية قليلة وتنفر الطفل من مشاهدتها، وعلى العكس من القنوات الخاصة، نسبة التشويق في برامجها جيدة، إلا أنها تعتمد غالبا على البرامج المدبلجة نظرا لأنها لا تهتم بالإنتاج، والأسوأ أن هذه الفضائيات تقدم برامج مدبلجة للطفل ليست مخصصة له أصلا حتى في الدول التي أنتجتها، خصوصا أن هذه البرامج تستخدم المصطلحات والقيم الخاصة ببلد المنشأ، وتزداد خطورتها عندما يشاهدها الطفل في غياب والديه.

أمر آخر، هو أن المحطات الحكومية في طريقة تقديمها للأخبار لا تواكب ثورة الديموقراطيات التي تجتاح العالم، فللأسف ما زالت تعيش بتقليديتها نفسها، وإخواننا الذين يقدمون الأخبار في هذه المحطات محاطون بكم هائل من التعليمات، ولذلك أنصح المسؤولين عن القنوات الرسمية، بأن يتركوا العاملين في مجال الأخبار، يعملون وفق قناعاتهم، لأنهم يمتلكون القدرة والكفاءة على التمييز بين الصالح والطالح، أما إذا تحججنا بالمحافظة على شكل الدولة وتركنا الأمور تسير وفق رتابتها، فإننا نقول في هذه اللحظة: انس تماما أنك ستنجح في أن تقدم عملا إخباريا مميزا، فليس لدى الناس وقت

د. محمد معوض

لمتابعة مادة كلاسيكية مملة، بطيئة لا تتحرك.

أيضا، الإغراق في استخدام اللهجات المحلية، والعامية، يعيق عملية التواصل بين الشعوب العربية، خصوصا أن بعض هذه اللهجات صعبة وبعيدة عن بساطة اللغة العربية.

التنسيق أيضا غائب، وعلى سبيل المثال، نجد أن جميع القنوات الفضائية تذيع في الفترة الصباحية أفلام كارتون، وأحيانا تدور هذه الأفلام حول الفكرة نفسها، بل أحيانا نجد الأفلام نفسها تعرض في عدة قنوات.

وهنا لابد لاتحاد الإذاعات العربية من التدخل، وإيجاد نوع من التنسيق، الذي يصنع بدوره نوعا من التخصص من حيث المضمون.

لابد من الانتباه للأهداف غير البريئة

د. مصري حنورة: (أستاذ علم النفس التربوي - جامعة الكويت):

الفضائيات لا يمكننا إغفال وجودها، ولابد أن نعترف أننا أصبحنا أمام واقع جديد، يتزايد خطره يوما بعد آخر، خاصة مع ارتفاع كفاءة التقنيات الحديثة المتعلقة بالبث والاستقبال.

الآن هناك أجهزة تتلقى مباشرة من الأقمار الصناعية، وليست بحاجة إلى أطباق أو كوابل أو غيرها، ومن ثم أصبح التحكم (فيما يبث) من قبل الدولة أو الأسرة صعبا.

القنوات تأتي إلينا، وتدخل بيوتنا من دون استئذان من كل أنحاء العالم، ويتعرض لها كل أفراد الأسرة من دون قيود، والمطلوب هنا أمام هذا الواقع الجديد الإجابة عن السؤال التالي: هل يمكن وضع ضوابط لما يبث إن كانت هناك ضرورة لذلك؟ وما نوعية هذه الضوابط؟

وللإجابة نقول إن هناك بلا شك نوعيات مختلفة من البرامج الإعلامية والمواد الاتصالية التي تتعلق بالدين أو السياسة أو الثقافة أو الأيديولوجيات...إلخ، وكلها مطروحة على جميع المستويات وبكثافة شديدة، وبأساليب إغرائية في التقديم لا حدود لها، بل إن اللغة لم تعد عائقا أمام استقبال هذه المواد، فجميعها تعتمد على الصورة.

د. مصري حنورة

عايد المناع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن حيث نفع هذه المواد، فهذا أمر متفق عليه فنحن أمام خبرات جديدة، تحمل إضافة للعقل البشري، ولكن استفادة العقل منها تتوقف على متلقي هذه المواد، وحاجته إليها، والجوانب التي تتعامل معها المادة المقدمة، ومما لا شك فيه أن المقصود من المواد الاتصالية، هو بناء أو تعديل أو إلغاء الاتجاهات، ومن ثم يحاول المرسل أن يقنعك بشتى الوسائل بوجهة نظره، سواء عن طريق الإغراء، الإغواء، الإقناع، أو أي وسيلة أخرى.

كما أن الأهداف ليست بريئة دائما، فهناك أغراض أخرى، مثل رغبته في أن يشوه عقلك، وبالتالي يجعلك في «حيص بيص» من أمرك، فيما يعرف بالرغبة في الوصول إلى حالة التنافر المعرفي بما يعني أنه ببساطة شديدة تصبح القضية ونقيضها مطروحتين أمامك، ولا تستطيع أن تجزم بالقبول أو الرفض، بل إنك قد تقبل بالنقيضين، الذي يعني في النهاية عدم القدرة على تكوين رأي إزاء قضية بعينها، وبالطبع هناك بعض القنوات ذات التوجه الإسرائيلي أو المعادية للإسلام أو الأديان عموما تفعل ذلك.

وعلى سبيل المثال قد لا يكون بث الجنس على الفضائيات عملا تجاريا أو متعة تذوقية فقط، إنما قد يقصد من ورائه شيء آخر، كأن يكون مقدمة للتعرض لتأثير آخر يريد المرسل إيصاله لك، وغالبا المستهدف هنا هم الشباب، فهم أصحاب عقول وأذهان منفتحة على العالم، وذوو رغبة في التزود بالمعرفة، ولديهم قابلية للتعرض لتجارب جديدة، فضلا عن تمتعهم بالحيوية والنشاط والقدرة على نقل سلوكياتهم للآخرين، وهنا يتحول السلوك إلى سلوك معد، لاسيما أن بعض المحطات تطلب منك التواصل معها، بما يعني إيجاد نوع من التعاقد الضمني بينك وبينها، ثم تقوم أنت بإقناع الآخرين، لتكتمل الحلقة.

من هنا نجد أنفسنا أمام خطر داهم، يستهدف شبابنا وأمتنا، والمطلوب أن ننتبه أولا، ثم نسعى إلى إيجاد نوع من أجهزة الرصد الرسمية أو التابعة لجمعيات أهلية، تكون مهمتها رصد البرامج وإعداد نشرات دورية، أو الإعلان الفوري للتحذير من خطورة ما يبث.

والمطلوب هو اتحاد إعلامي عربي ليضع سياسة مشتركة للإعلام المرئي على مستوى العالم العربي كله، فالملاحظ الآن أن الفضائيات العربية تحارب بعضها بعضا، وهذا أمر سلبي ولا يصب في صالح العرب، فهو يشوه العطاءات، ويضخم السلبيات، ويعمل على النيل من بعضنا بعضا، وكل هذا من أجل أن تكسب كل قناة أنصارا جددا، وفي النهاية يتحول الإعلام العربي إلى إعلام قزمي، ندمر من خلاله أنفسنا.

فتحت آفاق الحوار لكنها عمقت الخلافات

عايد المناع (مستشار جمعية الصحافيين الكويتية):

- الاختراق الفضائي الذي حدث في التسعينيات، وهو بكل المقاييس ثورة عالمية عظمى في مجال الاتصال وبدورها دخلت المنطقة العربية ضمن عالم الفضائيات، وتحولت القنوات الرسمية إلى فضائية أيضا، وباختصار لم تعد هناك مشكلة، وأصبحنا نتلقى ما نريد وما لا نريد، وبعد تزايد أعداد الفضائيات، حدث نوع من التنافس لجذب المشاهدين، الأمر الذي أدى إلى التنويع، والانفتاح ورأينا ولمسنا ما لم نكن نراه في السابق، أي أنها أصبحت كالكتب المتنقلة، فإن هذه الكتب لا تعني أنها ذات قيمة.

الأمر الآخر أنها وظفت لصالح أطراف، ومصالح وقوى وأفكار وأغراض مختلفة، فلقد ظهر في المنطقة العربية قنوات خاصة، رسميا تمويلها عربي، ولكن لصالح من تعمل، وإلى أين تتجه؟، الله أعلم، إنما هذه القنوات تتميز بطرح القضايا بشكل جريء، يتحدى تفكيرنا التقليدي، وهذا يعتبر ثورة جديدة، وتطورا في تعامل المواطن والمفكر العربيين مع قناة عابرة للقارات، وهنا سؤال لابد من طرحه، هل هذه القنوات بريئة القصد، وتريد فعلا تطهير الجسد العربي من أدرانه السياسية والاجتماعية؟

نقول ربما، ولكن - ربما تكون هناك قوى توجهها، وقد تكون هذه القوى بريئة بطريقتها الخاصة!، وتريد أن تفرض علينا أسلوبا جديدا في التعامل، وقد لا يكون الهدف بريئا، إنما المطلوب تعميق الخلافات، أو تمهيد الطريق للتطبيع مع إسرائيل، وترويض المنطقة بالكامل للقبول بها.

ما نلاحظه أن ما حدث في الثاني من أغسطس ١٩٩٠ أثر في الثوابت جميعها، وأن من القنوات الفضائية ما يقوم بإكمال المهمة.

باختصار هذه القنوات فتحت آفاقا جديدة للحوار، ولكنها عمقت الخلافات، وأثارت نوعا من الحمية القطرية، وأصبحت بشكل أو بآخر منفذا من منافذ التطبيع مع إسرائيل.

الأمر الآخر قد يكون الهدف التجاري سببا لأن تنحو هذه القنوات منحى الإثارة، بقصد ترويج نفسها للمشاهدين، وهذا يعود بالضرر على الوطن والمشاهد في الوقت نفسه.

ومن سلبيات هذه القنوات ابتعادها عن الموضوعية، على الرغم من أنها توحي

للمشاهدين بتوخي الموضوعية وأنها تأتي بالطرفين النقيضين، وخذ على ذلك مثلا، التصريحات العراقية التي تصدر عن عدي أو طارق عزيز، والتي تتسم بالعدوانية تجاه الكويت، فلو أن كويتيا تفوه بمثل هذه التصريحات لتحولت بعض الفضائيات إلى منابر حرب، واستدعى هذا البعض أصحاب الألسنة الحداد للتجريح، ولكن لأن الكلام صادر عن حكومة العراق، واستعمل كمادة إخبارية فقط، ومر مرور الكرام.

في الوقت نفسه نجد أنه بينما تشرح مثل هذه القنوات قضايا البلدان العربية الداخلية، لا نجدها تتحدث إلا بالتمجيد عن الأرض التي تبث من فوقها، وهذا أمر آخر يثير الريبة في المقاصد.

كما أن اختيار الضيوف غالبا لا يكون عادلا، ولا يهم استضافة العقلانيين، ويفضل غالبا اختيار الغوغائيين، فضلا عن أن هذه القنوات أخذت على عاتقها أن تكون منفذا لقوى التطرف.

أما الفضائيات الرسمية، فهي إما مكبلة وإما أنها تقوم بوظيفة الدعاية للحكومة.

أحذر من خطر شيوع روح الاستهلاك

د. سلوى الجسار (أستاذ المناهج وطرق التدريس - جامعة الكويت):

الفضائيات الآن من الضروريات التي لا غنى عنها، فهي من أبرز وسائل الاتصال التكنولوجية التي تضفي على حياتنا نوعا من السهولة واليسر.

كما أنها مصدر أساسي للحصول على المعلومات، سواء بالنسبة للأفراد الأميين أو المتعلمين، وتساعد الفرد على متابعة ما يجري في العالم أولا بأول.

ويتحدد الجانب السلبي لها من خلال الهدف الذي تستقبل من أجله، أو الذي تبث برامجها من أجله أيضا، وبشكل عام تعتبر غالبية القنوات الفضائية مشاريع تجارية تتوخى الربح أولا، والدليل على ذلك أن الإعلانات التي تذيعها تركز على الجوانب الاستهلاكية السلبية.

وبإمكاننا أن نقول إنها تسهم إلى حد ما في انتشار الجريمة والجوانب اللاأخلاقية والمفاسد، فإننا يجب ألا ننسى أنها تقدم خدمات مباشرة مثل التعليم عن بعد، والإرشادات الطبية، بل إنها حلت محل الكتاب في الحصول على المادة الثقافية، فاليوم لم يعد لدينا وقت لكي نقرأ فيه.

وحتى نرشّد الفضائيات ونحد من مسالبها، يجب على الجهات المختصة بالرقابة والإشراف عليها، أن تصنع قوانين وشروطا يتفق عليها، وتلتزم أصحاب الفضائيات بألا يكون الربح همها الأول، والذي يليه تدمير الأسرة، كما يجب وضع ضوابط على البرامج المبثوثة، بحيث تراعي هذه البرامج خصوصيات مجتمعاتنا الإسلامية وقيمها، وعلى مؤسسات المجتمع الأخرى أن تقوم بدورها في ترشيد عملية استقبال الفضائيات.

الأخبار على النمط الغربي... لكن نظامها الوظيفي مختلف

د. هشام مصباح (أستاذ الأخبار التلفزيونية - جامعة الكويت):

في اعتقادي أن أكثر البرامج مشاهدة بالنسبة

د. سلوى الجسار

للمشاهد العربي الآن، هي الخدمة الإخبارية، ومما لا شك فيه أن الفضائيات العربية أصبحت تقدم خدمة إخبارية متطورة، ومتميزة على قدم وساق مع المحطات العالمية مثل الـ CNN والـ BBC وغيرهما، ليس من ناحية المضمون فقط، ولكن من ناحية الصيغ أيضا.

والفضائيات جعلت المشاهد العربي قادرا على تكوين رأي عام فيما يجري حوله، ومن ثم أصبح هناك صوت جديد، بجانب صوت الحكومة ووجهة نظرها فيما يحدث، وأصبح هناك من يستمع للصوت الآخر، بمعنى أن القادة والحكام باتوا يضعونه في اعتباراتهم، ولا يستطيعون إغفاله، وكلنا نذكر أن الرئيس مبارك عندما رد على سؤال حول مبررات سحب السفير المصري من إسرائيل قال إنه لا يستطيع تجاهل نبض الشارع المصري.

وبالطبع لا نستطيع أن نقول إن الأمور أصبحت وردية لدى الفضائيات، ولكن مازال هناك من السلبيات الكثير، وعلى سبيل المثال: البروتوكولية في تقديم الأخبار، فما زالت فكرة بناء وتقييم الخبر تحتاج إلى مراجعة، فليس هناك أي معنى للقول إن (س) قد التقى (ص) وكانت المباحثات مثمرة وبناء، أو أن فلانا استعرض حرس الشرف، وعزفت موسيقى السلام الوطني، وليس من الواجب ان نسمع المشاهد السلام الوطني بكامله، أو نعذبه بانتظار الانتهاء من السلام في طابور المستقبلين بالكامل، ومن ثم فإن هذا الأسلوب في إذاعة الأخبار يؤثر في مدى جدية المحطة أو حياديتها، وهنا يدرك المشاهد أنها محطة رسمية، تتسم بالتحيز وتبني وجهة النظر الحكومية، ومن ثم هامش الحرية فيها سيكون قليلا، ولا طائل من ورائها.

وببساطة شديدة نقول إن الكوادر البشرية التي تعمل في الفضائيات بحاجة إلى تدريب، وعلى سبيل المثال معظم المحطات العربية تستخدم القصة الإخبارية التي تعتمد على ختم خبرها بتقرير من مراسلها من مكان حدوث الخبر، وعند تحليل كلام المراسل نجد أنه تكرار لكلام قارئ النشرة، ولم يضف شيئا جديدا، باختصار هو يقول أنا كنت موجودا لا أكثر! وكان المفروض أن يضيف ويحلل ما حدث، فإن هذا لا ينفي أن بعض القنوات متميزة في استثمار وجود مراسليها في موقع الحدث، ومنها قناتا الجزيرة وأبو ظبي، بينما تعاني القنوات الأخرى من ضعف واضح في الأسئلة المطروحة، والسبب أننا نقدم الأخبار على النمط الغربي، بينما نظامنا الوظيفي عربي تقليدي، وفيه يكون المذيع مذيعا، والمعد معدا ولا خلط بينهما،

د. هشام مصباح

بينما لا توجد وظيفة معد في النمط الغربي، وهنا يحدث اللبس ولأن المذيع غير مدرب على طرح الأسئلة، فإنه يعجز عن إدارة حوار على الهواء مباشرة في اللحظة نفسها، ولأنه تعود على القراءة من الأوراق، فسرعان ما ينكشف أمام المشاهد، ويبدو ضعفه جليا.

شكل الفضائيات الخاصة يتقدم

أحمد غانم (فنان تشكيلي ومصمم):

تقع الفضائيات الرسمية العربية التي تبثها وزارات الإعلام العربية في دائرة البلاد الجمالية، ويحكمها ذوق الإداريين، وترى المؤثرات الفنية جميعها فيها تكلف ممجوج اللهم إلا فيما ندر، وليس فيها من مصور تلفازي يحسن إضاءة الأشكال والشخوص، وفيها يتخذ الزاوية الصحيحة لتصوير شخوصه، وترى في أزياء وحلل المذيعين فوضى عارمة، واتفاقا بائسا، فلا يوجد فيها - هذه القنوات - تصميم «أصلا» لشيء من هذا... أما الديكورات المدرسية المضحكة فهي تثير الخجل إن لم تكن تثير الغثيان.

وهنا تضربها القنوات الفضائية غير الرسمية بالضربة القاضية ومن الجولة الأولى... وتتفوق عليها تفوقا باهرا.

ومعنى هذا أن الفنيين والفنانين المعتمدين في هذه الأولى، ليس لهم علاقة بهذا الفن أو هذه الصناعة، وترى المجيد منهم ضائعا... مضيعا.

ويمكنك هنا أن تقارن بين شعارات «الفضائية المصرية»، وسلطنة عمان، والسودان واليمن مثلا من جانب، وبين شعار mbc وأوربيت والـ ART والجزيرة، وسباس تون، وقناة أبو ظبي من الإمارات العربية المتحدة... فترى الفارق فيها يهولك.

لقد أصرت أغلب تلك الفضائيات الرسمية أن يكون شعار الدولة فيها هو شعار قناتها الفضائية، لكنها لم تدرك أن شعار الدولة على علاته وتعلاته وإذا ما أريد له أن يمر كشعار لوسيط ضوئي تلفازي، فإنه ينبغي أن يعاد تصميمه وفق أجرومية ضوئية، وأجرومية تراعي الاختصار والاختزال، ولا استحال إلى «لطعة» أو بقعة صغيرة لا تبين لها معالم، ولا تراها عين (اللهم إلا خبرا سابقا)، فهنا ثقافة البصر والعين غير موجودة أصلا، وفرق كبير بين الشعار وبين ختم جدتي أو أختام الملوك في القرون الوسطى.

ويعجب المرء لشعار الفضائية المصرية لأمة كمصر تمتلك ثراء تشكيليا لا يحد، أمة وضعت في مهد الحضارة والبشرية إشارات بصرية فائقة الدقة والروعة، إشارات بصرية باتساع حروف اللغة الهيروغليفية ذاتها، وإشارات أخرى هي أعظم ما يدركه العقل البشري التشكيلي من عمق ومن اختزال، فهناك الهرم والمسلة، والعين المصرية، والصقر حورس، ومياه النيل صاعدة هابطة، ورمز الحياة، و«خرطوشة» الفرعون... أضف إلى هذا الهلال والمآذن والأنجم العربية... أمة لا تشكو فقرا في رموزها، لكن الأعين صارت كليلة، ولا عزاء للمصممين هنا، فالإداري قد حكم. إزاء شعار الفضائية المصرية - الفقير الغامض - نرى شعارا آخر كشعار قناة أوربيت، يبدو، عملا فذا مثيرا يأخذ بالألباب.

وإذا كان شعار الـ mbc والجزيرة والـ ART في رسمه الخطي كشعار، مهوشا: (mbc)، أو مزدحما ومنمنما: (الجزيرة)، أومفككا: (ART)، فإن الإخراج الفني والمؤثرات البصرية والتصميم الذي يقدمه يجعله شعارا آسرا كالجزيرة، وفضائيا موحيا كـ (mbc)، وطلقا كـ (ART).

هنا نرى لعبة التصميم في أوجها.

إذا كان الجريكو في صدر القرن التاسع عشر قد أطلق هذه الصيحة المدوية: «من يخلصنا من أسر الإغريق»، فلنا أن نطلق في صدر القرن الحادي والعشرين: «من يخلصنا - كفنانين عرب - من أسر الإداريين...» وبأي حق هم يحكمون ويتحكمون فيما لا يعرفون، من لي بشجاعة فولتير حين انتقد في قصيدته الملك قائلا: إن سيادتك لا تفقه في الشعر، أو العقاد حين انتقد الأمة بجمعها أنها اختارت شوقي أميرا للشعراء، ولم يوفر في هذا إدانة سعد زغلول والتعريض به.

وكيف بإداري عربي، يعلم ونعلم نحن، كيف أنه لم يلج معرضا تشكيليا واحدا، ولم يقرأ في الفن التشكيلي أو يطلع على كتاب واحد ذي قيمة، ولم يدخل متحفا طوال عمره اللهم بعد أن ينصب لهذا مسؤولا رسميا ومدعوا على رأس الحضور، يجد في نفسه الجرأة أن يختار لشركة أو قناة شعارا، دونما سند من مصممين محترفين أكفاء مخلصين لا تنقصهم الشجاعة... ومع العلم أن تصميم شعار ناجح أصعب كثيرا من تصميم مبنى معماري ضخم... ولكن الإداريين العرب لا يعلمون.

كما تتفوق تلك الفضائيات العربية غير الرسمية، بأن ثمة قانونا له قواعد، وانضباطا له شروط... وآليات نفسية تحكم أداء والقاء وصور كل مذيعيه، كما تتحكم في صورهم عبر الشاشة السحرية وفي أزيائهم، فالجدية والأداء القوي الهجومي يبدو في أداء مذيعي الجزيرة كقناة أخبار، ويغلب عليهم روح منتصف العمر، والاستقرار العاطفي والعقلي والشجاعة، ويتوازن لديهم الجاذبية الخاصة لا الجمال الظاهري الإغريقي، أما مذيعات ART، فأمرهن مختلف، هن رسل الساحرات، ويصل الأمر بقناتي المستقبل والـ LBC اللبنانيتين على منوال الـ ART نفسها، إلى جاذبية الغواية والاستعراض وفق تصوراتهم وتصوراتهن عن خطوط الموضة العالمية كأقصى ما تحتمله ذهنية عربية من سفور... فتلك قنوات لها مخططات، تختلف أو تتفق معها، لكنها إرسال ذو قصد، يعرف قواعد اللعبة التي يلعبها.

ولهذا ينبغي ألا يعجب القائمون على بث هذه المحطات الرسمية إذا تخلى عنهم جمهورهم، فمن الصعب على المرء أن يتخلى عن شيء أفضل ذاقه، من شيء أسوأ امتلأت به معدته ردحا من الزمن... فمجه وهجره... أو نسيه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزء الثالث

شهادات النقاد

البرامج الفكرية عددها قليل وطرحها لا يتناسب مع الواقع

وليد نجم:

لم يعد لدي أدنى شك في أن التلفزيونات العربية هي مرآة للواقع الذي تبث منه، ومهما حاولت هذه التلفزيونات تجميل واقعها، وتزويده أحيانا، فلابد أن تكشف ولو في لحظة غفلة.

الذي دعاني لهذا الاستنتاج البسيط، هو واقع البرامج الفكرية التي تبث عبر محطات التلفزيون العربية، نحن نعرف جيدا واقع الفكر والمفكرين في وطننا العربي، ونعرف أيضا العلاقة الجدلية بين الفكر وأجهزة الإعلام، هذه العلاقة التي لا تحظى بالثقة بين الطرفين، وخصوصا الطرف الثاني، وإذا ما أردنا تفسير هذه العلاقة للوصول إلى البرامج الفكرية، فإنها تتلخص بمعادلة سلبية طرفها الأول «فكر خائف» لا يستطيع التحرك إلا في الغرف المغلقة، وطرفها الثاني تلفزيون خائف من هذا الفكر، فتصوروا حصيلة تعامل خائف مع خائف أكثر منه.

في إطار هذا المشهد يمكن أن نتلمس ما يقدم من برامج فكرية عبر محطاتنا التلفزيونية العربية، إذا استخدمنا لغة الأرقام أي الإحصاء لمعرفة مساحة ما يقدم زمنيا، فإن هذه اللغة وما تحمل من أرقام تقودنا إلى الإحباط، ففي أفضل الأحوال وأفضل المحطات العربية التي تبث برامج فكرية لا تتعدى نسبة بث البرامج الفكرية مع البرامج الثقافية أكثر من أربعة في المائة لا يصيب الفكر منها واحد في المائة، بينما تبلغ نسبة بث البرامج الرياضية بحدود عشرة في المائة يضاف إليها النقل المباشر لبعض الأنشطة الرياضية، والأغرب من ذلك، أن هناك نشرة أخبار رياضية يومية في معظم المحطات التلفزيونية العربية، ولا توجد إشارة إخبارية لأي نشاط فكري.

السؤال الذي يبدو أكثر أهمية، ماذا يقدم من برامج فكرية في تلفزيوناتنا؟

الإجابة الدقيقة تتطلب تحديد ماهية الفكر وتعريف البرنامج الفكري، هناك خلط كبير بين السياسة والفكر، لدرجة أن معظم البرامج التي تقدم على أنها برامج فكرية هي برامج سياسية يقدمها رجال الفكر، وهذا يبرز من خلال الندوات والمحاضرات والبرامج التي تسمى «ساخنة»، والتي تبثها على الأخص بعض الفضائيات العربية.

الدخول في تفاصيل البرامج الفكرية وعلى ندرتها في تلفزيوناتنا يكشف الواقع المر أو الأزمة الفكرية في بلادنا العربية.

قد تستضيف محطة ما مفكرا مهما، المشاهد ينتظر أفكاره، هذه الأفكار لا تظهر، وإذا ظهرت تظهر مشوشة أو، لماذا؟

أولا: لأن معد البرامج يتكلم أكثر من ضيفه، ويضيق عليه مساحة الحوار، ويحاول أن يطرح أفكار المؤسسة أو التلفزيون الذي يمثله أكثر من طرح أفكار ضيفه.

ثانيا: إذا قدم هذا المفكر آراء مهمة وهي غالبا لا تنسجم مع فكر وتوجهات المحطة التلفزيونية يكون «للمونتاج» دوره، فيأخذ من عبارات وآراء المفكر ما يريد على طريقة «لا تقربوا الصلاة...»، ولسبب بسيط أن البرامج الفكرية لا تبث على الهواء مباشرة، مثل البرامج الرياضية أو الحفلات الغنائية.

هذه الإشكالية في البرامج الفكرية تستوقف المشاهد ليسأل: أين القضايا الفكرية التي يحتاج إليها سواء كانت قضايا تراثية أو معاصرة أو مستقبلية؟ قطعا لا يمكن للمشاهد أن يلتقط الإجابة، لأن المحطات التلفزيونية العربية لا تفكر أصلا بالسؤال، وعندما تضع في مخطط بثها أنواع البرامج، تحشر البرامج الفكرية دون إيمان بوظيفتها، حتى يقال إن المخطط متكامل.

الحديث عن البرامج الفكرية في محطاتنا التلفزيونية العربية، يفتح سجلا للواقع الفكري العربي والواقع الإعلامي أيضا، ونحن هنا لسنا في صدده على الرغم من أهميته، لكنه يقودنا إلى مؤشرات ذات دلالات كبيرة.

وهنا يمكننا أن نلخص البرامج الفكرية وفق النقاط التالية:

- برامج قليلة لا تتناسب مطلقا حتى مع الواقع الفكري الذي نعيشه.
- توقيت عرضها توقيت لا يتناسب مع التقاطها من قبل المشاهد.
- مواضيعها لا تتناسب مع مواضيع الساعة الفكرية.

باختصار أكثر هي برامج «رفع عتب»، وإن شكلت بعض العتب فيأتي هنا دور الرقيب خارج الأستديو ودور المعد أو المقدم داخله.

إن محاولة نقد هذه البرامج التي تسمى فكرية هي إجحاف بحق الفكر والمفكرين، والتلفزيونات العربية كما هو مخطط لها يجب أن تستمر في البحث عن المطربين والمطربات، لأنها ستشكل سبقا عالميا بحيث يمكن أن يكون مستقبلا لكل مواطن مطرب أو مطربة!

ولو كانت هذه المحطات التلفزيونية سواء كانت رسمية أو خاصة جادة مع مشاهديها، لرسمت للفكر والمفكرين خارطة خاصة يمكن أن تفيد الواقع والمستقبل في آن واحد، ولكنني أجزم بأنها غير ذلك، بدليل لم أشاهد أو أسمع من أحد أن محطة تلفزيونية عربية تبث على الهواء مباشرة ندوة فكرية جادة، أو أجرت حوارا على الهواء مع مفكر حتى لو كان أجنبيا يطرح قضية الإنسان بشكل مباشر.

البرامج الثقافية: ضحالة الإثارة والاستعراض

محمد الأسعد

يشير المعنى الشائع للثقافة إلى المنتجات الفكرية والموسيقية والفنية والأدبية لمجتمع من المجتمعات. الثقافة بهذا المعنى هي الثقافة الرفيعة، ولكن ثمة معنى آخر تولى أمر تحليله الأنثروبولوجيون يشير إلى مجمل أسلوب حياة مجتمع من المجتمعات، قيمه وممارساته ورموزه ومؤسساته وعلاقاته الإنسانية. في الفضائيات العربية، موضوع حديثنا، يبدو الشأن الثقافي مزيجا من المعنيين: ففي تقدم المنتج الثقافي، أو المتوافر منه (من وجهة نظر كوادر ومسؤولي هذه الفضائيات) من جانب، وتعكس من جانب آخر قيم مجتمعاتها وممارساتها ورموزها ومؤسساتها وعلاقاتها الإنسانية.

الجانب الأول يمكن ملاحظته بسهولة، إنه المظهر الشائع الذي تبثه الفضائية، بأساليب تتراوح بين «الندوة»، أو «الحوار»، أو «الفيلم الوثائقي»، أو «البرنامج الإخباري»، أما الجانب الثاني فهو الجانب الضمني الذي يحتاج إلى «قراءة»، تتجاوز الظاهر، قراءة تتعلق بأساليب تفكير المشاركين في ندوة، أو المحاور أو مقدم البرنامج أو مصور الفيلم أو كاتب التعليق، أو ملتقط الأخبار، وكل هذه تخضع بالطبع لمستويات المشرفين على أمر الفضائية، وتوجهاتهم الفكرية أو «رسالتهم» التي يتخيلونها هم ولفضائيتهم.

حين نقرأ الجانب الأول الظاهر، جانب الثقافة، كمنتجات نقرأ في الوقت نفسه الفضائية، بوصفها «أداة ثقافية»، أي متغير مستقل يساهم في النمو الثقافي أو التعويق الثقافي، وحين نقرأ الجانب الثاني المسكوت عنه، نقرأ في الوقت نفسه الفضائية، بوصفها بنية تعبير ثقافي»، أي متغير تابع يعكس فعالية السياسات الاجتماعية والاقتصادية والتربوية، أو بعبارة أوضح نقرأ فيها «الحالة الثقافية» الراهنة لمجتمع من المجتمعات، كيف يتناول الناس قضاياهم؟ كيف يفكرون ويتوصلون إلى أحكامهم؟ أو باختصار: كيف ينظرون إلى أنفسهم وإلى العالم من حولهم، أو ما طبيعة هذه النظرة؟

في كلا الجانبين ما نعيشه بالثقافة ليس المفهوم الضيق الذي صرف ويصرف الأذهان إلى المنتجات الفنية والأدبية كما يتبدى في برنامج مثل «المشهد الثقافي» أو المفهوم نفسه ولكن الموسع في برنامج «حوار العمر» أو «نوافذ»، أو الأمسيات الشعرية... إلخ، بل نعني المنتجات الفكرية أيضا من سياسة واجتماعية واقتصادية وعلمية ودينية. القناة الفضائية، بهذا المعنى، وبكل ألوانها وبرامجها، هي «أداة ثقافية» من جانب و«بنية تعبير ثقافي» من جانب آخر، ولكن إذا كان جانب «بنية التعبير» بكل عناصره ومقوماته: مناهج التفكير، المسلمات المسبقة، ومنظور الرؤية، أو النظرة إلى العالم بالأحرى، هو المسكوت الضمني الذي لا يستطيع إخفاءه أصحاب الفضائيات عن العين الفاحصة، والمدققة، وعن قارئ ذكي يتوافر على حد أدنى من المعرفة في نظرية المعلومات وعلم الاجتماع وعلم الدلالات، فإن جانب «الأداة الثقافية» يمكن أن يختلط أمره على المشاهد البسيط، فبقدر ما هو واضح ومرئي في اختيارات معلنة لهذا النوع من الثقافة أو ذاك، يظل خفيا جانبه الدلالي أو رسالته الإعلامية.

في كلتا الحالتين: بنية التعبير والأداة الثقافية، يحتاج الأمر إلى قراءة تكشف الضمني من جانب والخفي من جانب آخر.

القناة الفضائية، وثقافتها التي تقدمها أو تعبر عنها، ليست بريئة كما قد يتبادر إلى الأذهان، ولكن من الخطأ أيضا تركيز النظر على جملة محددة، واتهامها بالقصد المسبق الذي يحوّل الجهاز الإعلامي إلى بوق موجه لتحقيق غايات محددة، هناك عناصر كثيرة، قد لا تعرف بعضها بعضا، أو من دون اتفاق مسبق، تتآزر لتشكيل محتوى «الرسالة الفضائية»... فالجمع بين اثنين من الغوغاء تحت عنوان «حوار ثقافي» مثلا، قد لا يعني أن الفضائية، هي التي تتقصد بعث «رسالة»، مفادها أن «الثقافة العربية مقهى غوغاء»، والجمع بين رجل قانون وشاعر لا يفقه شيئا في أمور القانون مثلا، قد لا يعني أن الفضائية، تبث رسالة مفادها أن الشعراء أناس خاوون معرفيا»، بل يكون الأمر خضوعا لتقليد اجتماعي شائع في الثقافة العربية، وهو أن الحوار والمعرفة لا يقوم أي منهما على اكتشاف متبادل، بقدر ما يقوم على مناوشة متبادلة بين خصوم، يحتال كل منهم بكل وسيلة من أجل أفكار خصمه ولو بالصراخ... أو الضرب أحيانا!

هذا التقليد اجتماعي نكشفه هنا وهناك من دون قصد مسبق. إنه المضمر الاجتماعي الذي ينكشف على مسرح مضاء علني، أو هو بالأحرى «البنية التعبيرية» التي تنطق عن نفسها، هي ما لا يقال إلا ضمنا.

ولكن في مقابل هذا، من الصحيح الإشارة إلى أن الفضائية، كأداة ثقافية، تُستخدم وفق توجهات القائمين عليها وحدود آفاقهم، نلاحظ في هذا الجانب مثلا أن الثقافة المتخصصة، الفنية والأدبية والفلسفية والاجتماعية والعلمية تفتقر إلى الكوادر المؤهلة للتعامل معها، سواء بهدف الكشف عن جوانب الواقع الثقافي العربي المسكوت عنها، أو بهدف الالتفات إلى الجوانب الجادة التي يأنف منها أنصاف المتعلمين في الفضائيات، لا لسبب إلا لأنها ليست مما يحسنون الخوض فيه، ونلاحظ في هذا الجانب أيضا أن الثقافة الدينية والسياسية تستولي على مساحات أكبر من مساحات الثقافات الأخرى، ومثلما يحدث في الثقافات الفنية والأدبية والعلمية... إلخ، نجد أن معدي برامج الفضائيات الدينية والسياسية الذين ترفع الفضائيات من شأنهم بطرح قضايا «كبيرة» هم أقل الناس وعيا بهذه القضايا، وإنما اتخذوها مهنة لهم من باب استسهال الخوض في الأمور السياسية، والتسليم بكل ما يأتي به رجل معمم من مكرور القول والإرشاد.

ولهذا ليس من المستغرب في جو هكذا فضائيات أن يتصدى مقدم برنامج لمحاورة كاتب مثقف، وهو لم يقرأ شيئا من نتاجاته أو الوسط الذي يعيشه، فينصرف المقدم إلى قضايا تعويضية مثل حشد عدد من أصدقاء الكاتب لامتداحه، أو إثارة قضايا جانبية غير فكرية تستغرق وقت الحوار، كأن تكون ذكريات الكاتب في طفولته، وخصوماته، وانتصاراته وهزائمه في المهرجان، وعدد الجوائز التي حصل عليها، والمأكولات التي يفضلها!

كل هذا تهريج بالطبع يكشف بالدرجة الأولى عن متضمنات الحالة التعبيرية عن مفاهيم الثقافة لدى هؤلاء المشتغلين في الفضائيات ومن يدير أمور معاشهم ورواتبهم.

هناك جانب آخر من المؤكد أنه مقصود لاجتذاب أكبر عدد من المشاهدين وهو الإثارة والاستعراض.

وهدفها بالطبع اجتذاب أكبر عدد من المشاهدين، ولكن هذا الاجتذاب ليس مقصودا بذاته، بل هو موظف لخدمة أغراض تجارية، أي اجتذاب الإعلان والمعلنين، وتشترك في هذا غالبية الفضائيات الخاصة التي هي استثمار مالي يفتش عن مردود.

ولكن هل تتعارض المتاجرة مع تحويل القناة الفضائية إلى أداة تثقيف، أي إلى متغير مستقل؟ وهل تتعارض المتاجرة مع تحويل القناة الفضائية، إلى أداة كاشفة لمتضمنات التردي الثقافي (متغير تابع) يوجهها فكر اجتماعي وسياسي واقتصادي لإنقاذ الثقافة، وحمايتها من عناصر ضعفها وخرافيتها وبدائيتها ووعظها وإرشادها الممل؟ لا نعتقد أن التعارض حاد إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدرجة المتوهجة في أذهان أصحاب الفضائيات، بل هو أكثر مرونة وأقرب إلى التوازن، ولكنه ما يجعله حادا إلى هذه الدرجة بحيث تنصرف الفضائية عن أداء أي دور ثقافي، سواء بوصفها وسيطا ثقافيا متنورا، أم بوصفها وسيطا كاشفا يحمل رسالة، هو غياب العقل التنويري عن الفضائيات، وحلول العقل الشائع الذي التقط من عالم الفضائيات جانبا واحدا فقط، هو تقنية تسهل الوصول إلى أكبر عدد ممكن من البشر لتسليتهم كما ترى الفضائيات الخاصة، أو لعرض الصوت الرسمي كما ترى الفضائيات الرسمية، أي توجيه خطاب كان سجين الإذاعة والصحيفة، وأصبح ملعبه الآن فضاء لا حدود له.

العقل الشائع هو ذاته، في الفضائية، الخاصة، والفضائية الرسمية، من حيث مستواه المعرفي، وآلية تفكيره، والفرق الوحيد الملحوظ هو أن الفضائية الخاصة، أكثر ميلا للإثارة ومحاولة اختراق المحظورات الرسمية إلى حد ما، وجرأة على طرح القضايا السياسية والاجتماعية والأدبية والدينية، ولكن لهذه الإثارة والجرأة سقفا لا تتجاوزه وهو اجتذاب الاهتمام العام، لا محتوى رسالتها المثيرة والجريئة، وعلاقة هذا المحتوى بغايات أو برنامج تنوير معين، وبالإمكان إدراج أهم خصائص هذا العقل الذي يقف وراء الفضائيات بنوعيها في ما يلي:

أولا: لم يتوصل هذا العقل حتى الآن إلى دخول الجانب المهم في عمل الفضائيات، وهو العناية بالصورة البصرية، فمازالت غالبية الفضائيات تقدم برامجها وندواتها وأحاديثها كما تقدمها أي محطة إذاعة. إن الكلمة مازالت لها المساحة الكلية عن المشهد بحيث لو أغلق المشاهد عينيه لما أحس بفرق جوهري بين الاستماع للأفلام أو الاستماع إليه مع مشاهدة الشاشة.

ثانيا: لا يبحث العقل الفضائي فيما يبدو عن القدرات العربية المثقفة لتأخذ مكانها في إعداد برامج فكرية أو سياسية أو أدبية أو فنية، وغالبية الوجوه التي تطل على المشاهد العربي تكرر دور الصحافي الناقل أو آلة التسجيل الذي انتقل إلى الفضائيات بكل خصائصه: جهل بالموضوع الذي يتناوله، أو الإلمام السطحي به، أو الاكتفاء بدور السائل الذي ينتظر من المحاور أن يقول ما عنده.

العمل الصحافي العربي في غالب الأحوال يلعب هذا الدور على صفحات الصحف منذ أن غادر صفحاتها متخصصون في الأمور الثقافية، وها نحن نجده يهاجر إلى الفضائيات، فيحولها إلى ما يشبه أداة صحفية غير مثمرة، ويحضرني في هذا المجال مشهد لقاء بين مقدمة برنامج حواري، التقت خلاله بأحد المثقفين المهمين من المغرب العربي هو عبدالفتاح كليطو صاحب الدراسات الدلالية في الأدب، فكان أداء المقدمة التي تجهل هذا الحقل المعرفي سيئا إلى حد كبير، فهي لم تعجز فقط عن استثارة جوانب في تجربة من تحاوره، بل لعبت دورا في تعطيل عمليات التفكير لدى هذا المفكر حين كان يبدأ بالتفكير بصوت مسموع.

ثالثا: باستثناء عدد محدود من البرامج ذات الطابع السياسي، تفتقر الفضائيات العربية إلى فريق عمل متخصص في إنتاج برامج أو التخطيط لبرامج أو ابتكار أفكار لبرامج، ومعظم البرامج التي نشاهدها من إعداد فرد واحد يقوم بإعداد النص، ومصور يحاول إيجاد صورة توضح كلمات النص، ولهذا تتميز البرامج بالضحالة والسطحية وانعدام العمق الكافي حين تكون تاريخية مثلا، أو أدبية أو فنية، أو سياسية حتى، ولهذا تكثر الفضائيات من برامج الحوار وعقد الندوات، وتتجنب مهمة إعداد برامج مبتكرة، سواء أكانت وثائقية أم تمثيلية.

ونضيف إلى هذه العيوب، روح المجاملة وتبادل المدائح والإعلاء من شأن ضيوف البرامج، وخلق وهم عند المشاهدين بأنهم يشاهدون أمامهم خلاصة ما توصل إليه الفكر البشري.

لم تعد القناة الفضائية «أداة ثقافية» بالمعنى القاصر الذي يجعلها تقدم مادة ثقافية بغض النظر عن قيمتها، بل تحولت إلى تقديم «ثقافي» يمكن أن نطلق عليه تسمية «ثقافة فضائيات» تحمل كل السلبيات التي وصفناها.

مثل هذه «الثقافة» الفضائية تروج الرائج والمستقر في الأذهان بأساليب العلاقات العامة ووسائل النشر، وتوزع الألقاب وتمنع الأوسمة الشائعة في الصحافة والمنتديات، ولا تبحث ولا تستكشف ولا تحاول الوصول إلى ما تحت السطح من مظاهر، فتساهم بذلك في ترسيخ أخطاء وأغاليط أثقلت الحياة العربية قبل عصر الفضائيات، بهذا المعنى لا نرى أن الفضائيات (بوصفها تقنية جديدة) تأتي لنا بالجديد الذي يستثمر هذه التقنية.

البرامج الرياضية:
نحن لا نعرف سوى ثقافة كرة القدم

حسن المستكاوي

الرياضة نشاط إنساني مهم، وفاعلية هذا النشاط ترتبط، شأن الأنشطة الإنسانية الأخرى، مثل الفن والثقافة والاقتصاد والصناعة والسياسة وغيرها، بالتقدم في المستوى، ومفهوم النشاط ودرجة الوعي العام به وبأهميته رياضة، وفي مجال الرياضة التي تحظى باهتمام عام وجماهيري واسع، شهدت حقبة التسعينيات قفزة تلفزيونية تواكب هذا الاهتمام، فلا تخلو محطة «أرضية محلية، أو فضائية» من المباريات والبطولات والبرامج التحليلية، والوثائقية.

وقبل تناول واقع المساحات الزمنية التي تخصص للرياضة في المحطات العربية، لابد من التوقف عند عدة حقائق:

أولا: حدث تطور عالمي مذهل منذ ظهور التلفزيون في عام ١٩٢٣ كوسيلة من وسائل التسلية والترويح والتغطية الخبرية بالصوت والصورة.

ثانيا: حدث تطور عالمي مذهل منذ أن دخل التلفزيون، في مجال النقل المباشر للأحداث الرياضية المهمة في بطولة كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٥٤ بعرض ٩ مباريات على الهواء مباشرة.

ثالثا: حدث تحول جذري في دور التلفزيون، فبعد أن كان وسيلة نقل للمباريات والبطولات بات شريكا وصاحب قرار ومصدر تمويل للاتحادات والهيئات الرياضية مثل اللجنة الأوليمبية الدولية.

رابعا: عرف العرب الرياضة منذ آلاف السنين، لكنها رياضة النشاط والحيوية، وليست رياضة البطولة والمنافسة، وإذا كان العالم مارس ألعاب كرة القدم وكرة السلة والتنس والسباحة منذ قرابة خمسمائة عام فإن العرب عرفوا هذه الألعاب ومارسوها منذ حوالى خمسين عاما!

خامسا: الثقافة الرياضية العربية، هي ثقافة كرة القدم، وهذا من جهة المشاهدة ومن جهة الممارسة، ففي دولة مثل الولايات المتحدة الأمريكية يلعب التنس ٢٠ مليون لاعب، وفي الوطن العربي من الماء إلى الماء يلعب التنس ٢٠ ألف لاعب، وهذا ينطبق على السباحة والجمباز والفروسية التي نمارسها بمنطق امرؤ القيس، ولا نمارسها بمفهوم المنافسة والبطولة في القفز والترويض!

سادسا: المستوى، فالمستويات الأوروبية المحلية في كرة القدم وألعاب القوى والسباحة، وكل اللعبات يجعل التلفزيون الأوروبي بكل محطاته وبرامجه يلهث ويتسابق ويتنافس من اجل الفوز بالنقل والتغطية مدركا أن العائد المادي سيكون مضمونا من الإعلانات ومن نسبة المشاهدة، يقابل ذلك مستوى رياضي عربي متواضع (مع التقدير للاستثناء) لا يغري ولا يسمح بالنقل وفقا لقاعدة العصر: «ادفع تشاهد»، وباتت المجانية وخاصة الحكومية هي السائدة في النقل التلفزيوني، وربما يستثنى من ذلك بعض بطولات ومنافسات كرة القدم!

وبناء على هذه الحقائق نجد أن المادة الرياضية الأساسية المقررة في المحطات العربية هي كرة القدم، وأن أكثر من نصف هذه المادة أجنبي من الدوري الإيطالي والإنجليزي والألماني إلى بطولات عالمية متنوعة، وعند تصدي المحطات العربية لبعض البطولات والمباريات العربية تسود المجاملة وتتوه الحقيقة الفنية، وقد تكون هناك حالات تميز في هذا الشأن لكن السائد هو تحول التحليل الفني إلى بحث حثيث عن مبررات لأخطاء فنية ولتواضع المستوى!

وتفتقد التغطية الرياضية التلفزيونية إلى الإيقاع السريع، وإلى المادة الفيلمية، وهي من صميم عمل ودور التلفزيون الرياضي، كما تعاني هذه التغطية من الأفلام الوثائقية العربية الإنتاج، ومن المؤسف أن رواد الرياضة العربية (سواء كانت دولا أو فرقا أو أبطالا)، مسجلون بإنجازاتهم، في أفلام أجنبية، وقد يبرر ذلك ببدء الإرسال التلفزيوني العربي في عام ١٩٦٠ بمصر، وهي بداية متأخرة، لكن على الرغم من المحطات والفضائيات المنتشرة الآن نجد أن الفيلم الوثائقي المنتج عربيا عن نوال المتوكل أو القروج أو رشوان أو غيرهم، غير متوافر، لأن الإنتاج الوثائقي شاق جدا، ولأن المحطات العربية اختارت الطريق السهل، وهو برامج الحوار والأستوديو!

ومن المؤسف أن التغطية العربية للبطولات والدورات التي تشارك بها دول عربية، وأبطال عرب تنقل بوجهة نظر غربية، إن جاز التعبير، فقد تحتكر محطة أمريكية النقل المباشر لأحداث ومنافسات دورة أولمبية، وبمقابل مادي يصل إلى مليارات الدولارات، لكن هذا لا يمنع التلفزيون الألماني أو الإيطالي أو الأسترالي من إيفاد بعثة قوامها ١٥٠ فردا لتغطية نشاط بعثاتها وعلى الهواء مباشرة، بينما يكتفي العرب بإيفاد معلق أو ثلاثة تحت شعار اتحاد الإذاعات العربية، ولا يملكون التخصص في لعبات، للتعليق على نشاط البعثات العربية كلها، مجرد تعليق بلا تحليل أو حوارات أو أخبار منقولة على الهواء مباشرة من سيدني أو من كوريا واليابان!

إن ثورة التلفزيون بدأت منذ ١٠سنوات، وفي كرة القدم، التي يصل حجم الإنفاق العالمي السنوي فيها إلى ٢٥٠ مليار دولار سنويا لتنافس صناعة السلاح والسيارات، يسيطر على اللعبة عالميا ثلاثة وهم الإيطالي سيلفيو بيرلسكوني، والألماني ليو ليرش، والأسترالي الأصل روبيرت مردوخ، وفي مجال الألعاب الأولمبية، تسيطر المحطات الأمريكية، لأن القضية هي الثروة والمال، والعائد المادي، مما يعني أن التلفزيون العربي في حاجة إلى كيان قوي ماديا عنده القدرة على الإنفاق بسخاء والتسويق بفن، وعلى الرغم من عشرات البرامج الرياضية العربية، فإنه من الصعب أن تجد برنامجا في مستوى أحد هذه البرامج الأجنبية الثلاثة:

Doppelpass الألماني
Match of the day الإنجليزي
Novantta Minuti الإيطالي

وهذا في مجال كرة القدم فقط، ففي اللعبات الأخرى التي تصل إلى ٢٥ رياضة أولمبية تندر البرامج العربية، ويندر النقل المباشر، ويندر المعلق المتخصص ، وهذا - دون شك - يرتبط بالحقائق السابقة، ومنها قاعدة الممارسة للعبات الأخرى، وبالتالي قاعدة المشاهدة، فإذا كانت ألعاب القوى - مثلا - هي أم الألعاب العالمية، فإن كرة القدم - للأسف - هي أم الألعاب العربية!

البرامج الصحية لابد أن تُبنى على قاعدة علمية

د. أحمد سامح

لبرامج التلفزيون آثار إيجابية وأخرى سلبية في حياة الطفل، فهو من الناحية الإيجابية يدعم التواصل الوجداني بين الطفل ووالديه وإخوته المحيطين به ويمني إحساسه بالثقة في الذات والآخرين، ويتعرف على جنسه ذكرا كان أم أنثى ومساعدته على تكوين مفاهيم بسيطة عن الواقع المادي والواقع الاجتماعي واستخدام القواعد البسيطة المتعلقة بالأمن والسلامة والصحة واحترام القواعد والنظام.

ومن الناحية السلبية أظهرت الدراسات التي أجريت على برامج التلفاز على الأطفال أن ٣١ في المائة من الأطفال يستخدمون النظارات الطبية بسبب مشاهدة برامج التلفزيون ساعات طويلة، ودراسات أخرى تقول إن ٣٠ في المائة من أعمال العنف في سائر أنحاء العالم سببها «مشاهدة العنف في التلفزيون»، وتشير الدراسات إلى أن برامج التلفزيون غير الموجهة تسمم أفكار الأطفال وتلوث بيئتهم وتعمل على انحرافهم في سن مبكرة.

والبرامج الصحية متنوعة فهي تشمل برامج أساسية للتوعية الصحية، وتقديم إرشادات طبية وتوسيع مفاهيم وتغيير أخرى خاطئة، وهذه البرامج تكون من خلال استضافة أطباء أو الرد على رسائل المشاهدين وهي تقدم خدمة جليلة ومهمة للمجتمع وترتقي بالوعي الصحي وترفع من المستوى الحضاري للإنسان، وتهتم بالحامل والمتاعب الصحية التي ترافق الحمل ومخاطره والإرشادات الطبية من أجل صحة الأم والجنين، وكذلك تهتم بتشجيع الرضاعة الطبيعية وطرق تربية الأطفال الصحية والنفسية السليمة وأهمية التطعيم والتحصينات للوقاية من الأمراض المعدية.

وتهتم برامج التوعية الصحية بمشكلات المراهقين والشباب والمسنين الصحية وتسلط الأضواء على قضايا الإدمان والمخدرات، والتدخين، وكيفية تعايش مريض السكر والضغط مع مرضه كما تلقي بطوق النجاة لمرضى القلب.

وبرامج التوعية الصحية تستوعب طرق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحافظة على صحة الفم والأسنان وفي رأيي أن الاهتمام بهذه البرامج يخلق مجتمعا يتميز بالوعي الصحي والسلوك الطبي السليم. وهذا يعمل على ترشيد استهلاك المرافق الصحية ويجب أن تكون غالبية البرامج الصحية من هذا القبيل.

وتحفل القنوات الفضائية بالبرامج الطبية، بل إن هناك قنوات خاصة طبية، ولكنها تكثف برامج عن العمليات الجراحية المتطورة بالتفصيل في فروع الطب الحديث مثل جراحة القلب المفتوح، والعيون والمخ والأعصاب، وزراعة الأعضاء، والعظام والأوعية الدموية...إلخ.

هذه البرامج يجب أن تقدم للأطباء المتخصصين، وليس للمشاهد العادي، لأن دراسة وفهم فروع الطب الإكلينيكي والعمليات الجراحية يحتاجان إلى قاعدة من المعرفة الطبية ليتمكن الإنسان من فهمهما، فطالب الطب يدرس أكثر من ثلاث سنوات علوم الطب الأساسي كالتشريح وعلم وظائف الأعضاء وعلم الأنسجة والكيمياء الحيوية وعلم الأمراض وعلم الأدوية وعلم الميكروبات والطفيليات، ودراسة هذه العلوم أساسية ولازمة لفهم فروع الطب الإكلينيكي، مثل الجراحة العامة والجراحة الخاصة الدقيقة والأمراض الباطنية وغيرها.

إذا كان هذا لازما وأساسيا لطالب الطب ليستوعب هذا الكم من المعلومات الحديثة فكيف بالمشاهد العادي بمعلوماته الطبية المحدودة مهما كان اطلاعه؟

فكثيرون يصيبهم الوهم أو يصيبون غيرهم بالوهم بأن الأعراض التي يشكون منها هي أعراض أمراض خطيرة ويفتون ويروجون مفاهيم طبية خاطئة.

لهذا يجب أن يكون تقديم هذه البرامج في مراحل قادمة بعد تأسيس قاعدة معلومات طبية أساسية تمكن المشاهد من متابعة هذه البرامج وفهمها وفهم الهدف الحقيقي من تقديمها، حتى نقضي على ظاهرة إفتاء البعض عن غير علم، وإصابة الآخرين بالوهم والاكتئاب، وكذلك القضاء على أدعياء الطب، هذه المجموعة أو الطبقة التي نشأت بفعل هذه البرامج.

وهذه البرامج مرتفعة التكاليف وأولى بهذه التكلفة برامج التوعية الصحية وبرامج إرشادات وتثقيف مرضى القلب والسكري وغيرها.

وأعتقد أنه لكي نصل إلى برامج صحية هادفة وإيجابية يجب أن نراعي مايلي:

- أن تخضع البرامج الصحية التلفزيونية لخطة شاملة تضع الإطار العام والمبادئ الرئيسة والأهداف.
- أن تنطلق البرامج الصحية التلفزيونية من فلسفة واضحة تحدد أهداف العملية الإعلامية الصحية.
- أن تحدد البرامج الصحية التلفزيونية الأولويات التي تهتم بها كخلق قاعدة وعي صحي وترتقي بالمفاهيم الصحية وترشد استهلاك الخدمات الصحية.
- التنوع في طرق ووسائل تقديم المعلومات الصحية ومحاولة تغيير المفاهيم الطبية الخاطئة من خلال الأعمال الدرامية والمسرحية خاصة بما يتعلق بصحة الطفل النفسية والجسدية.
- عدم الإقبال على التقليد الأعمى لكل ما هو آت من الغرب، نظرا لارتفاع مستوى الوعي الصحي لديهم، فالبرامج التي تناسب الدول المتقدمة لا تصلح للمجتمعات النامية.
- الاهتمام بالبرامج التي تناقش القضايا الطبية المعاصرة وعلاقتها بالشريعة الإسلامية، لأن العلوم الطبية والمستحدثات الطبية متسارعة وتستحوذ على اهتمام المواطن العربي المسلم، فلابد من تقديم رأي الشريعة السديد في هذه المستحدثات بطرق مبسطة وسهلة لعامة الناس قبل الخاصة.
- بقدر الإمكان يجب أن يشارك الأطباء في وضع إستراتيجية ومنهاج وخطط البرامج الصحية، وإذا أمكن أن يشاركوا في الإعداد والتقديم لإبراز الجوانب الصحية والقضايا الطبية التي تهم المواطنين (المشاهدين) لرفع مستوى الوعي الصحي والتركيز على المشكلات الصحية التي تحتاج إلى الإرشادات والنصح والتوجيه.

برامج الطالع والتنجيم تراجيديا دغدغة حواس الجماهير

د. حسين عبدالقادر

أحسب أن التلفزيون ليس رسالة دعائية - إعلامية - سياسية فحسب، بل هو رسالة اجتماعية - إنسانية ووطنية أيضا، باعتباره من التجليات الاجتماعية الكبرى كأداة اتصال، وبهذا المعنى يمكن - بل هذا هو الواجب - أن يقوم بدور فعال في إعادة بناء الواقع والوقائع، مما يسهم في إدراك النقيض، وفهم قيمة الأنا، وبُعد الآخر، وترسيخ قيم الجمال ونبذ القبح، والاهتمام بالخلق والتشييد، مما يسهم في إرادة التغيير عندما يساعد الفرد في التناغم مع المجموع، وينمو الحس الجمعي لقضايا الوطن والأمة، وهي الأمور التي تلزم مسؤوليه بوطننا العربي أن يدركوا بوعي ديناميات حركة التاريخ والمجتمع ومتطلبات الواقع، وما أكثر وظائف هذا الجهاز «العنكبوت» وأهدافه المتشعبة، والتي تلزم - في ظني - أن يسعى دوما ليرسخ ويسهم في صنع أفكار جديدة.

نعم أفكار جديدة لا يمكن أن تسلم بتهافت المضمون، أو أن تقف عند «دغدغة» حواس الجماهير، وتزييف وعيها، وما إليهما مما تغص به العديد من البرامج التي تتسلل من بين براثن معديها ومقدميها مسايرة للسائد الذي أفرزه لنا الآخر الغربي (وله واقعه ومتغيراته وأهدافه)، وعلاقات إنتاج وقوى متدنية... و... وما أكثر ما تراكم من غمامات في سماء الفضائيات العربية، التي كان يجب أن تشرق بالكثير مما تحتاج إليه أمتنا، ومن هذا الغث - ومعذرة للفظ - برامج التنجيم والطالع، كأننا بتنا في حاجة إلى مزيد من خرافات في واقع رمادي، أبدا، لن يغيم معه أملنا في نهضة أمتنا.

وعلى الرغم من أن صميم الفهم الديني ينهى عن مثل هذه الخزعبلات، حتى إنه في المأثور «كذب المنجمون ولو صدقوا» ولا نقول صدقوا، فإن العلم - وسأتناول الأمر من منظور علم النفس والتحليل النفسي - يرى أن الكائن الإنساني يكشف عن ملامح أوائلية تعج بالسحر والخرافة، وهو ما نراه في حالة قصيوية لدى مرضى الوسواس القهري، وما يعتريهم من تطير (تفاؤل وتشاؤم)، وخوف من قهر الأفكار التسلطية، وما يقعون تحت وطأته من إجبار التكرار حتى إن فرويد اتخذ من الخرافة موضوعا لتشابهات الحياة العقلية للبدائيين والمرضى النفسيين، إذ وجد أن أعراض جمهرة من مرضى الوسواس القهري (الحصار)، مليئة بالخرافات من قبيل التنبؤات القهرية، حتى إنهم قد يستشيرون النبوءات والتنجيم، ويخافون التأثير السحري لكلمات الآخرين، وهو ما يشير إلى طابع طفلي، باق في الرشد، للقدرة المطلقة، وهي دينامية من مقومات الطفولة المبكرة، من قبيل تصور الطفل - مثلا - لأبيه عملاقا قادرا على كل شيء، وهو ما قد تصاحبه دينامية أخرى كالإحيائية، كأن يركب الطفل عصا ويتعامل معها باعتبارها قطارا، أو أن تتعامل الطفلة مع لعبتها باعتبارها كائنا حيا، وهي كلها ديناميات قد تبقى آثار لها مع الرشد، وهنا لابد أن نشير إلى أن العنصر المكمل لخلق عوالم السحر والخرافة إنما هو الرغبة في استبعاد المؤلم والكريه من الواقع، وكأن هذه العوامل الخرافية تقوم أول ما تقوم على أفكار الواقع، بما يتسق مع الرغبة اللاشعورية، كأن المرء يعزف عن موضوعات الواقع لصور الموضوعات الطفلية.

ومن ناحية أخرى نحن نعرف أكثر الكلمة، والتي يقال كثيرا إنها سحر، فكلمات هذا المنجم أو ذاك قد تمنح الهُدأة أو تشي بالسيئ، وسواء أكانت هذه أم تلك فقد تقهر الفرد ليمضي في مسار بعينه بعيدا عن إدراك سوي للواقع، وما أبشع كلمة تلقى على عواهنها، إذ قد تنطلق بسببها حفزات مدمرة،، وهي بدائل نكوصية - عن الواقع - لما قد لا تحمد عقباه، وبالإضافة إلى ذلك فقد تدفع الإنسان إلى حالة تبعية إزاء هذه الفكرة أو تلك، فبدلا من أن يتحكم الفرد في العالم بتفكيره، فإن فكرة متخيلة أو شخصا آخر (المنجم وقارئ الطالع) يتحكم فيه.

إن اللجوء للنبوءة يعني من حيث المبدأ إحالة مسؤولية الأشياء للأقدار بقدر ما قد تكون أحيانا طلبا للمستحيل، وفي كل الحالات هي إنكار للواقع يسهم فيه هذا البرنامج غير المسؤول أو ذاك.

إن على هذا الجهاز «العنكبوت» باعتباره ظاهرة اجتماعية، أن يكون أكثر الفنون التزاما بدور تربوي تعليمي ثقافي، بجانب أدواره السياسية، وأن يكون أكثر التزاما باللحمة الحية للتجربة الإنسانية، وأكثرها حساسية للاختلاجات التي تقوم في الواقع، وإقامة جدل بنَاء مع المجتمع وهمومه، كي يخلق نغمة تصاعدية في هارمونية - بكل برامجه وتنويعاتها - لتصوب، وترسخ، وتعمق، وتسهم في فهم الواقع، وبث الجميل والنبيل بحثا عن الأمثل لا الممكن فحسب... و...

ويبقى أنني أحسبنا في الساعة الخامسة والعشرين، ولم يعد هناك وقت إلا لكي «نكون أو لا نكون»، مع الاعتذار لهاملت في عبارة شكسبير الخالدة، وليتنا نعي بحق إرادة أن نكون.

البرامج الحوارية: من الرتابة والسطحية إلى الاتهام بالتآمر والعمالة!

علاء الجابر

الحكم الذي صدر في الكويت أخيرا ضد قناة الجزيرة الفضائية ومذيعها سامي حداد حول ما جاء في برنامجه الحواري «أكثر من رأي» الذي قضى بإلزام القناة والمذيع بأن يؤديا للجنة الوطنية للأسرى والمفقودين الكويتيين مبلغ ٥٠٠١ دينار تعويضا مؤقتا عما أصاب مجموعة من المدعين من أضرار نتيجة ما جاء في الحلقة من ادعاءات للمذيع المعد عن قيام الكويت بإحراق مئات العراقيين والفلسطينيين في الأسيد!

هذا الحكم هو الأول من نوعه - على حد علمي - وبعيدا عن الدخول في تفصيلاته التي استمرت لعدة شهور يجعلنا ندرك الأهمية التي يمكن أن تكون وراء الكلمة تحديدا، والدور الذي يمكن أن يلعبه برنامج حواري في قناة تلفزيونية سواء أكان هذا الدور سلبيا كما حدث في البرنامج المذكور أم إيجابيا كما حدث في برامج حوارية أخرى.

ولعل المشاهد والمتابع لمثل هذا النوع من البرامج الحوارية يدرك دون حاجة إلى ذكاء أو استشفاف أن تلك النوعية من البرامج لم تكن تأخذ كل هذا الحيز من الاهتمام الإعلامي والجماهيري قبل انطلاق الفضائيات العربية التي جعلت السماء أفقا مفتوحا لكل من يريد أن يعبر عن رأيه في شتى بقاع الأرض قاطبة.

واعتقد أن مسحة الديمقراطية والحرية التي بدأ الجميع يتلمسها عقب انهيار المعسكر الشيوعي والنتائج المترتبة على حرب تحرير الكويت هي التي فتحت آفاق الرأي بعيدا وإلى مدى ما كانت ستصل إليه قبل عقد من السنوات، وأصبح المشاهد العربي - في أقطار الوطن العربي على الأقل - يتابع بانبهار انكسار «تابو» المحرمات والمحظورات كل مساء وبلسان ورأي عربيين، وهي بذلك فتحت الباب على مصراعيه ضمن خطين متوازيين حينا ومتقاطعين في أحيان أخرى، أحدهما يدق على فلولاذ الرأي الواحد المعبر عن رأي السلطة فيحاول إزاحته أو هزه على الأقل برأي آخر يضيف أو يتعارض مع ذلك الرأي، والخط الآخر يزيح أستارا عن محرمات وآراء ما كان المشاهد العربي يتوقع أن يراها على شاشة عربية يوما كالحوارات المباشرة عن البغاء والشذوذ والجنس...إلخ.

وباستعراض سريع لأهم البرامج الحوارية نجد أنه لا تكاد تخلو فضائية عربية من برنامج حواري أو أكثر، وإن تباينت التوجهات، كأن تكون ثقافية فنية أو اجتماعية أو دينية أو سياسية حسب توجه المحطة.

فالثقافة التي هي أبرز توجهات برنامج (حوار العمر) لمحطة LBC والذي تقدمه جيزيل خوري ويتميز بالتحضير المسبق الجيد والدقيق لأعمال الضيف وسيرته وثقافة المقدمة لكن ما يعاب على البرنامج أنه لا يقابل الضيف منفردا بل يرفق الحلقة بصحافي أو كاتب آخر لا يقل وزنا عن الضيف الرئيس، وعلى الرغم من ذلك فإن وجوده يصبح منسيا في أحيان عدة ومحرجا له لكونه على الهامش، كما أن جيزيل تنسى أحيانا الحساسية السياسية أو الاجتماعية للضيف فتدخل معه في حوار قد يجره إلى ما لا تحمد عقباه «أرادت استدراج الشاعر الراحل عبدالوهاب البياتي والمخرج د. جواد الأسدي لحديث أكثر صراحة عن الوضع السياسي داخل العراق على الرغم من علمها أن لهما أهلا قد يتضررون جراء هذا الرأي، وهذا مع عبر عنه البياتي صراحة حينما أشار إلى وجود ابن له تحت ظل هذا النظام!».

وفي محطة «المستقبل» يقدم زاهي وهبي برنامجا حواريا آخر هو «خليك بالبيت» وهو برنامج لمقدم مثقف وواع يمزج في برنامجه بين الحوار المطعم بمشاهد سينمائية ومسرحية وتلفزيونية ترفيهية، لكن ما يؤخذ على البرنامج أنه لا يهتم بالحفاظ على مستوى معين من اختيار الضيوف الذين يدعوننا إلى التزام بيوتنا ومتابعتهم كما هو اسم البرنامج فتتذبذب اختياراته بين ضيوف بارزين متميزين وآخرين ليسوا بذي قيمة، كما أنه يتعمد في حلقاته التي يستضيف فيها فنانين معتزلين - فنانات بالذات

- عرض مشاهد قديمة لهم قد تخجلهم بعد أن تغيرت توجهاتهم ولم تعد تناسب مرحلتهم العمرية الحالية. والملاحظ أن البرنامج يلتقي في الغالب في حوارته مع ضيوف سبق أن التقتهم LBC مما يعني حوارا مكررا في أجوبته بالذات وإن حاول وهبي فتح محاور جديدة.

ومن البرامج الحوارية التي تحظى بالمتابعة برنامج السهرة المفتوحة مع كوثر البشراوي التي كانت تقدمه من خلال محطة MBC قبل انتقالها منها... والبرنامج على الرغم من أنه قدم في حلقاته الحوارية عددا من أبرز النجوم العرب في شتى المجالات، فإن سلبيته تكمن في طريقة مقدمته في المقاطعة وفي معلوماتها عن الضيف التي تكون خاطئة في أحيان كثيرة.

كما أن المحطة نفسها تقدم برنامجا حواريا يتميز فيه معده ومقدمه محمد رضا نصر الله بثقافته، وعمق طروحاته، والمستوى العالي لأغلب ضيوفه، ومن خلال أوربيت استطاع عماد الدين أديب أن يخلق للمذيع شهرة النجوم - على عدم تمتعه بأي عناصر للوسامة - من خلال لقاءاته بمجموعة كبيرة من أبرز رجالات السياسة والفكر والذين قدمهم في برنامجه «على الهواء» الذي ينكر فيه محاولة إقناع أطرافه برأيه بالقوة «لا أريد أن أقنع أحدا بشيء... وواجبي طرح التساؤلات».

ويستحوذ برنامج «يا هلا» الذي يقدم من محطة الـ ART لهالة سرحان على اهتمام المشاهدين ليس لأنه الأعمق باعتقادي بل لأن البرنامج يعتمد في أغلب حلقاته الحوارية على مواضيع تدخل في الغالب في زاوية المحرمات والمحظورات فيتطرق للسحر والشعوذة والجنس والعفاريت ومواضيع الجنس وما إلى ذلك من المواضيع كما أن الصراخ والمقاطعة والتركيز على السطحي الهامشي وترك الجانب الأساسي في حياة الضيف يكاد يكون سمة مقدمته «حوارها مع الأديب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل مثال للتركيز على الحياة الاجتماعية للكاتب بدلا من السيرة الأدبية الغزيرة الإنتاج!».

وإذا عدنا إلى الكويت نجد أن الفضائية الكويتية «احتلت المرتبة الثانية عشرة بين الفضائيات العربية في دراسة أجرتها إدارة البحوث والدراسات في وزارة الإعلام عام ٩٨» نجدها قدمت مجموعة من برامجها الحوارية تباينت في مستوياتها ومستوى مقدميها، فقدم يوسف الجاسم برنامج ٦/٦ الذي يحاور مجموعة من الضيوف في شتى المجالات ويبدو متمرسا بعد خبرة طويلة اكتسبها في برامج سابقة لتلفزيون الكويت «قضايا وردود» وشهرة نالها بعد برنامجه الحواري «بلا رقيب» من محطة أوربيت، وإن كان برنامج ٦/٦ لا يحظى بمشاهدة عربية لتركيزه على القضايا المحلية هذا المطب الذي يقع فيه أيضا عبدالرحمن النجار في برنامج شبكة التلفزيون - وإن خرج أحيانا قليلة عن المحلية - كما أن الفضائية الكويتية تقدم أحيانا برامج حوارية سياسية مهمة لكن ما يعيبها رتابتها وعدم ثباتها واستقرارها وآنيتها التي ترتبط بحدث معين، ولا تخلق نهجا مستمرا، ولعل أبرزها ما قدمه محمد القحطاني في هذا الاتجاه.

ومع كل ما قيل ويقال وسيقال في دور وماهية وأهداف البرامج الحوارية ومقدميها لا نبالغ إن قلنا إن تلك البرامج بغض النظر عن مضمونها خلقت تواصلا بين المشاهدين العرب في شتى بقاع الأرض واستطاعت بشكل أو بآخر رفع سقف الحريات الإعلامية في المنطقة وكسرت احتكار الرأي الواحد إضافة إلى كسرها المحرمات السياسية والاجتماعية، كما ساهمت في خلق نجومية العديد من السياسيين والأدباء والمفكرين التي كانت حكرا على نجوم الفن وفتحت منبرا مهما للتعبير عن الرأي والرأي الآخر سواء اختلفنا أم اتفقنا على الهدف أو السكوت عنه الذي يختبئ خلف ذلك البرنامج وتلك المحطة.

برامج الأطفال: الدخلاء يملأون الصندوق السحري

أحمد إبراهيم أحمد

ليعذرني القارئ - طوال هذه الشهادة العصيبة - في إغفال الأسماء؛ أسماء المذيعين وأسماء البرامج معا، وذلك لسبب بسيط - وكمبدأ تربوي - فعند شيوع الخطأ ينبغي التنبيه والتنويه إليه دون ذكر الفاعل.

ما من امرئ إلا ويظن الطفل - كل طفل - مرآة لنفسه، وتكرارا له. والحصيف الذي توسعت معارفه ومداركه يدرك أن الحالات البشرية إحالات متنوعة... فكم من عبقرية تبين في الطفولة الباكرة ثم تستمر أو تنطفئ فجأة، وكم من نبوغ يظهر فجأة في ميعة الصبا بعد طفولة راكدة ساكنة، وكم من نابغ أكد عبقريته وهو يودع الحياة على حافة الشيخوخة.

ويقع أغلب معدو ومقدمو برامج الأطفال العربية في خطايا أساسية، نجملها في الآتي:

أولا: إنهم يظنون الأطفال سذجا.

ثانيا: وإن أي شيء خفيف يرضيهم، ما دام يقدم بابتسامة ولطف دائمين، وقد لا يكونان ملائمين للموضوع.

ثالثا: إن التباري في ظهور الأطفال في برامجهم وعلى الهواء، وحماس الأهل لهذا، وانبساطهم له، فيه الكفاية عن الوعي بما قدمه، وتأثير ما قدمه.

رابعا: إن أغلبهم هواة وليس لهم من دراسة أكاديمية في أي منحى أو علم من علوم الأطفال (كالرياضة والفن وعلم النفس، والطب، و...).

خامسا: لا يشتمل الإعداد السابق للحلقات على أي اختبار جاد للعينات العشوائية من الأطفال التي يقدمونها، فكم من طفل فغر الفاه أو أرخى سدوله وألجمه الخجل أمام الكاميرات وتأزم الموقف، والمذيع يعالج هذا بتكلف وابتسامة... (لاحظ أن أي طفل يقوم ببطولة فيلم أمريكي يتم اختياره من ضمن قرابة عشرة آلاف طفل تقدموا لهذا).

سادسا: إنه لا تتواكب مع هذه البرامج وتلحق بها دراسات إحصائية من أي نوع، تقول، ماذا استفاد الأطفال بهذا، وفيما أخفقنا... وهل ساعد عملنا هذا على تطوير مستقبليه من الأطفال إلى الأحسن أم الأسوأ أم...؟

سابعا: المزاجية والمصادفة هي التي تحكم هذه البرامج جميعا، وتكفي رغبة أحدهم أو إحداهن في تقديم برنامج للطفل مع موافقة المسؤول، ولهذا فإن اختفاء أي مقدم برامج يعني توقف هذه الرسالة حتى إشعار آخر... فلا توجد «كوادر» من أي نوع، مدربة، ودارسة وقادرة على ملء أي فراغ حزين اختفى.

ترى... هل نكتفي بهذا؟

الحق أقول لكم إن أطفالنا مساكين بنا...

الحق أقول لكم إنه لشيء مختلف أن يبدأ وعيك بالطفل مع روسو ووردث ورث وفرانزتشيكز وبيكاسو وجبران... فالطفل عندهم أب للرجل، والطفل عندهم ظاهرة عبقرية، ومشروع للمستقبل... مشروع، حكيم، عبقري، وفنان لماح، حساس... وإننا علينا أن نتعلم منه وأن نستنهض منه عبقريته.

بيننا وبين الطفل آماد...

بيننا وبين الطفل صمت...

خجل الطفل قرين خياله، قد تكون مفرداته قليلة، لكن فهمه ليس كذلك... وعليك أن تكون قادرا أن تصيغ بهذه المفردات القليلة التي يفهمها عالم عبقري أصيل... وأن تعالج خجله باستثارة ذكائه الفطري وإشعال رغبته في إثبات الذات وتمهد سبل التعبير عنها بشكل متكامل، أما لقاء الغرباء، الفجاءة... فلا تربية فيه أصلا.

وكما يقولون إن الحرب تكسبها - أو تخسرها - من أول طلقة، فهذا ينطبق على كل عمل بشري. إن المنهاجية تعوزنا، نحن لا نعرف في أي عمل تقوم به، لماذا نقوم به، وماذا نريد به، وما هدفنا منه، وما محطاته القادمة، وآفاقه الرحبة... كما أن الأعمال تولد دون أن نُعد لها ما هو أساسي لنجاحها، وإذا كنا ما نزال نتكلم عن تلك البرامج الحية، (المسجلة) والمعدة والمقدمة إلى الطفل، فإنها سواء بسواء تفتقد كل أوجه الصناعة التلفازية، فالديكور والإضاءة والتصوير والملابس والمونتاج لا تنتمي إلى آليات صناعة الصورة الحديثة، نحن كمن وقفوا وقفة الحواة في ميدان شعبي ببولاق أو الحميدية... وقلنا: «جلا جلا تعالى يا ولد»، وأقدم لكم في هذا نموذجا بسيطا، مقدم أو مقدمة برنامج يستعرض أمامنا صورة رسمها طفل ما يقف أمامه، تجده يكافح بيديه ليرينا الصورة/الرسم، وما تزال معوجة، ومضطربة وغير ظاهرة... وتظهر كبشة يده وبها «دبلة» ذهبية... أترانا سذجا إلى هذا الحد؟! نعم... نحن وأجهزتنا في هذا القدر من السذاجة والجهل، والتواطؤ عليه، كأنها مشكلة تحتاج إلى حل عبقري؟! ولا داعي لتقديم الحل... وهكذا تتكون هذه البرامج من آلاف الإخفاقات، ومن المؤسف أنها تستمر هكذا... كأنها قدر لا مهرب منه.

تلك أعمال في جملتها خارج العقل.

إن قواعد وكوادر العمل التلفازي الصحية أشبه شيء بالمجرى الحجري الذي اصطنع لجريان المياه، إنها الجسم الأساسي. هذه القواعد والكوادر العربية لم تصنع أو تنظم بعد - كما تقدم -، أما عن الماء - هنا - فهو هباء. فلا بد لهذا المجرى أن تمده أمواه لا تنتهي من أفلام الكرتون ومسلسلات الكرتون والأفلام الروائية الطويلة والقصيرة للأطفال، والبرامج الثقافية والتعليمية والتسجيلية وغيرها... وكذا المسرحيات والأوبريتات وأغاني الأطفال...إلخ وينبغي أن تكون كلها عند شروط الحد الأدنى من جودة العمل... فكم يوجد لدينا من أمواه نقية؟... إنه قليل جدا، جدا، جدا، جيد؛ وهو أقل من كسر عشري من الواحد من الألف مما لا يحسب... ونادرا ما تسمع عن فيلم قصير جيد اصطنع للطفل العربي.. ومحظوظ أنت، إن شاهدته في عرض خاص!! وبجهد خاص من صانعه كالدكتور علي الغزولي، أو نسيم ونيس، أو شادي يرحمهما الله.

كأنه محظور علينا أن نشاهد حتى هذا القليل من عروض عامة في التلفاز أو السينما العربية!! إنتاج جيد قليل، يُوأد في العلب... يكسب جوائز هنا وهناك... ليركن في الظلام... آن أن نلعن هذه الظلمات.

ولهذا ولذاك صرنا أمة خارج خريطة الإنتاج.

لم يبق سوى أن نكون...

وهنا يفغر كل الأطفال العرب، وكل المديرين العرب أفواههم الطرية ليكملوا إنتاج المسلسلات الكرتونية الأمريكية ومن حذا حذوها وخصوصا تلك الكرتونيات من الرسوم الكمبيوترية المصطنعة في الشرق الآسيوي... ولم يعد لنا - ولأطفالنا - من طعام سوى هذا، وهكذا صرنا وأطفالنا عبيدا للغرب، واستحقت علينا العبودية بأسبابها.. أتخيل فيما أتخيل أن ما أنفق على طباعة ورسوم صور رجل واحد كصدام حسين كان كفيلا بخلق ثورة ثقافية فيما لو وجه لنوع واحد فقط؛ كإنتاج أفلام للأطفال، وقس على هذا ولا حرج.

ولا ينبغي في ميزاننا هذا أن نلوم أحدا سوانا.

ولا ينبغي في ميزاننا هذا أن نغمط حقوق الآخرين أو نتأخر عن واجب التحية لهم، فأفلام والت ديزني كـ «فانتازيا» إلى موجلي وعالم «الغابة» هي أعمال عظيمة بغير شك.. كما أن فيلما روائيا طويلا كـ «فري ويللي» ليستحق تحية وإكبارا.

وتعجب كيف بالأمة العربية كلها، من شرقها لغربها، لا تستطيع أن تحتشد لإنتاج رائعة كهذه أو نصفها، أو بعض منها... وهذا بعض التحدي الحقيقي الذي يواجهنا.

كما أن العجيب أن الفضائيات العربية جميعا تتجاهل كل هذا الكم العظيم من الأفلام الكرتونية والروائية الرائعة التي تنتجها الولايات المتحدة وكل بلدان الغرب.

وليس أمام طفلنا الحزين من طعام إلا مسلسلات الكرتون على تعلاتها، وقد ارتبطت ارتباطا شرطيا لازما بالقنوات الفضائية العربية.

وتقوم مبادرة طيبة، رائعة، أرجو لها أن يستقيم عودها فتفاجئنا الأمة العربية وتحت إشراف من خبراء التعليم في جامعة الدول العربية ببث قناة «سباس تون» من البحرين وشعارها الرائع، وتميمتها من ذلك الشباك الأميبي الملون، الذي يقدم للأطفال ويبرمج ويعرب المسلسلات هذه للأكشن وهذه من كوكب العلوم وهذه لكوكب المغامرة... وهذه من كوكب التاريخ... إلى تميمتها البشرية من «الدمى» الجميلة، لطفلة مليئة - وأقرانها - تقدم الأشعار والنصائح... ولكن فيما يبدو من بثها أنها استعانت - شأن القنوات الفضائية غير الرسمية - باستقدام خبرات في المؤثرات الخاصة وتصميم المؤثرات الخاصة من خلال المواهب، والذين ألمس حسهم الغربي... ولكن سيظل أمامها الكثير، أمامها هي أو غيرها:

- أمامها أن توسع من دائرة البث إلى الأفلام الروائية القصيرة للأطفال، وكذا بعض الأفلام التسجيلية والتعليمية الشائقة.

- أمامها أن تحتفي بالأعمال التي أنتجها وأبدعها مؤلفو الأفلام الروائية والتسجيلية العرب، وأن تقدمها للأطفال، وتحثو عن هامتها التراب.

- أمامها أن تستنهض وتقدم إنتاجا عربيا في هذا.

- أمامها أن تتخلص من أناشيدها والأغاني التي تقدمها من محدودية صانعيها من المربين، وأن تخلق الفنان العربي المؤلف الموهوب.. فكم من شعر قدمته ليس بشعر، إنما هو عمل مسجوع... وكم من صوت لطفل قدمته دون أن يحظى بالتدريب الشاق المناسب.

لكنها بداية جيدة ومبشرة.

وآمل لها أن تلتفت إلى أمر تجاهلته كل المحطات والقنوات الفضائية العربية... فهناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنتاج للأطفال آخر. إنتاج عظيم. إنتاج تربوي، إنتاج فني رائع. إنتاج فيه إلهام وعلم، وأعني به إنتاج المنظومة الاشتراكية السابقة من الاتحاد السوفييتي إلى كل بلدان أوروبا الشرقية للأطفال. وقد كنا نشاهد نماذج له في المهرجانات السينمائية التي يقدمها نادي السينما بالقاهرة والكويت، ونعجب لجماله الفذ وثقته المدهشة ورشده البالغ وتربويته الحانية. إنتاج يخرج من معين آخر غير تجاري، وغير عنيف... فمن الظلم البين أن نظل نحن وأطفالنا رهيني المسلسلات الأمريكية وما شابهها. ويجب علينا أن نقدم هذا النتاج الجيد إلى أطفالنا، فكل إنتاج فني جيد يخلق مستهلكيه. نريد قرارات شجاعة، وارادة غالبة لصالح طفلنا، ولصالح مستقبلنا.

البرامج العلمية: هذا الحاضر الغائب في الفضائيات

نزار العاني

الحديث عن تعامل الفضائيات العربية مع قضايا العلم يشبه النفخ في قربة مقطوعة، ذلك أن معظم المسؤولين عن القنوات الفضائية الرسمية يتقاضون رواتبهم من جيب الدولة، والدول لا تهتم بتصاعد حركة العلوم، قدر اهتمامها بتسويق السياسات، ويقف طفل العلم منبوذا وراء الأبواب الموصدة وكأنه الولد غير الشرعي للمؤسسات الإعلامية.

وقبل مناقشة جوهر الموضوع يجب أن نضع تعريفات أساسية لبعض المصطلحات مثل:

- الفضائيات العربية هي القنوات الرسمية وغير المشفَّرة والمتاحة للجميع، المملوكة من قبل الدول أو المؤسسات أو الأفراد.

- البرامج العلمية هي البرامج الهادفة إلى تقديم المعرفة العلمية عبر التوثيق، والحوارات، والتغطية الإخبارية، أو المتابعة التحليلية، باستثناء المادة الطبية التي كلف غيري بتغطيتها.

من هنا، ليس ضمن مجالات الرصد ما تقدمه القنوات التعليمية، وبعضها يعكس ويتابع المقررات العلمية لكافة مراحل التعليم في إطار ما يسمَّى بـ «التعليم المستمر»، إذ إن بعض هذه القنوات تحقق رسالة علمية وحضارية لا تغفلها العين المنصفة. كما أنه ليس من شأني الحديث عن قنوات علمية أجنبية تبث موادها بالتعاون مع جهات عربية تملك قنواتها الخاصة، ولن أسميها هنا حفاظا على موضوعي من مطب الانزلاق في وهدة التوجه الدعائي المجاني، فمن مقاصد هذا البحث تأصيل الاهتمام العلمي والانتصار له، والخروج السافر على ما تقدمه الفضائيات العربية من أنساق علمية طافحة بالركاكة والوهن.

ان قدر هذه الأمة العلمي يتجلَّى حاليا في تبعيتها للغرب. الجامعات ومؤسسات البحث ودور النشر وكتبها والدوريات والمجلات تعاني في المجالات العلمية، وفي كل أصقاع الوطن العربي، من تبعية وإلحاق بمنابع يحتكرها الغرب، وبطبيعة الحال، تنسجم الفضائيات العربية مع هذا الواقع وتمتثل له. وإذا كنت لا أملك إحصاءات دقيقة لحجم الإنتاج العلمي العربي الصرف الذي تبثه الفضائيات الرسمية، فهو لا يتعدى بتقديري الخاص أكثر من ٥٪ من إجمالي المعروض على الشاشات. نحن أشبه ما نكون بمتسولي العلم. إن تدفق المنتج العلمي على صعيد الكم والكيف، من منابعه الغربية باتجاهنا، حولنا إلى مجرد مستهلكين محتملين للسلعة العلمية. وبغض النظر عن قيمتها ومرجعيتها، متفقة أو غير متفقة مع أوضاعنا الاجتماعية والثقافية وخصوصيتها. إن معظم ما تنتجه التلفزيونات العربية من برامج علمية محلية لا تستطيع أن تسد حاجة قناة واحدة لفترة محددة لمثل هذه البرامج! في مثل هذه الظروف لا مفر من استيراد البرامج بعجرها وبجرها، وتنعكس سهولة الاستيراد على ترسيخ حالة العجز في الإنتاج العلمي المحلي.

لنستعرض بشكل سريع عناوين بعض هذه البرامج التي تعرضها الفضائيات العربية: صراع البقاء، عالم أستراليا المجهول، روائع الطبيعة، الطبيعة الغاضبة، حماة الطبيعة، عالم البحار، عالم الحيوان، رحلة الغرائب... إلخ.

كل هذه البرامج مستنسخة ببلادة عن بعضها بعضا، وتتركز حول متابعة الحياة البرية في محمياتها، ويعد الأشرطة فريق تصوير أجنبي متخصص، ومحرر علمي مقتدر، يعرف شيئا عن طبائع الحيوان وسلوكه، ويكتفي العربي بدور المترجم والوسيط التجاري بين الجهة المنتجة والمشاهد، وليس للقنوات سوى دفع التكلفة الباهظة وتنسيق ساعات البث!

وآخر ما تسأل عنه هذه الفضائيات، القيمة المعرفية العلمية التي تنطوي عليها هذه البرامج، وملاءمتها لأوضاعنا، إذ يظهر فيها الدب القطبي، أكثر مما يظهر الجمل والفرس، وبعض الذي تعرضه الفضائيات يرجع إلى ثلاثين سنة خلت، ويشتري هذه البرامج وسطاء بالوحدة القياسية الزمنية للبث (الساعة) دون الاطلاع على محتواها، ويتحمل المشاهد العربي عقوبة متابعتها.

ومن المؤكد أن المعرفة العلمية لم تعد وحدها كافية لشد المشاهد. هناك المتعة البصرية والسيناريوهات الذكية التي تتوسلها الجهات المنتجة لتقديم المادة، وتلعب الخبرة دورها، تقنيا وبشريا، في جودة الإنتاج وجدته. في الغرب تستثمر أموال طائلة على الإنتاج العلمي المصور، والأسواق المفتوحة تتطلب هذه السلع، وعلى الرغم من تكاثر الجهات العربية المنتجة للأعمال الدرامية، ليس هناك جهات متخصصة في إنتاج البرامج العلمية، إذ لا وجود للبنية التحتية اللازمة. إن تصوير الأسماك أو الشعب المرجانية يحتاج إلى معدات خاصة وإلى فريق غوص مدرب. وتعرض الفضائيات برامج عديدة عن «عالم البحار»، وعن «المحيط الأزرق»، و «نمور القرش».، وبداهة نحن لا نملك الوسائل لتحقيق مثل هذه الأفلام. ولقمتنا العلمية يحضرها الآخرون، وليس علينا سوى ابتلاعها. هم يحركون الأمواج العلمية ونحن نستقبل الصدى.

لقد مرت أحداث علمية عاصفة خلال فترة الرصد التي تابعت من خلالها الأداء العلمي للفضائيات العربية: جنون البقر، والحمى القلاعية، وحمى الوادي المتصدع، ولم تعقد طاولة علمية مستديرة تستفيض في شرح الجانب العلمي لهذه المسائل. وكانت الفضائيات تكتفي بالإشارة السريعة إلى صدى الأحداث. ولو أجرينا مقارنة بين ما نشرته الصحف اليومية والمجلات العلمية، وبين ما أثير على الشاشات حول هذه المسائل، لوجدنا الصحافة المطبوعة سباقة في هذا المجال، على الرغم من كل ما يقال عن عصر الصورة وثورة الاتصالات الحديثة. صحافتنا المطبوعة يقظة، وفضائياتنا نائمة وكسولة لا تذهب إلى الينابيع، وهي راضية بدور المصب!

أضرب مثلا واحدا على ذلك: في مطلع التسعينيات المنصرمة نشرت مجلة «العلوم» التي تصدر عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي أول بحث للعالم المصري أحمد زويل، وقبل حصوله على جائزة نوبل، وبعد عشر سنوات بالتمام والكمال، زار العالم المصري المنطقة، فانتبهت الفضائيات لأهمية الاسم وتابعته بالتغطية العلمية، وتحدثت عن إنجازاته بتأخير لا يتعدى عشر سنوات!

هناك برامج علمية عربية تعدّها بعض الفضائيات تحت عناوين لا تحصى: تكنولوجيا، سيكولوجيا، عالم السيارات، قضايا البيئة وشعار «الكوكب النظيف» آفاق علمية، عالم الكمبيوتر، ما وراء النهايات، ولكن مجمل الساعات لا تشكل سدا أمام اجتياح المادة العلمية المستوردة. إن مبدأ الأواني المستطرقة هو المهيمن. مادام هناك افتقار محلي للمادة العلمي، سيهرع من الخارج من يتولاها بالامتلاء. إن وتائر التدفق العلمي وكثافته وسرعته وجاهزيته يصيب الإنتاج المحلي بالإحباط. وهكذا تتفاقم مشكلة الاتكاء على الغير في تأمين حاجتنا الماسَّة إلى برامج العلوم. وكسر هذه الحلقة يحتاج إلى كفاءات وإلى اهتمام دولي ومؤسساتي لا نرى معالمه.

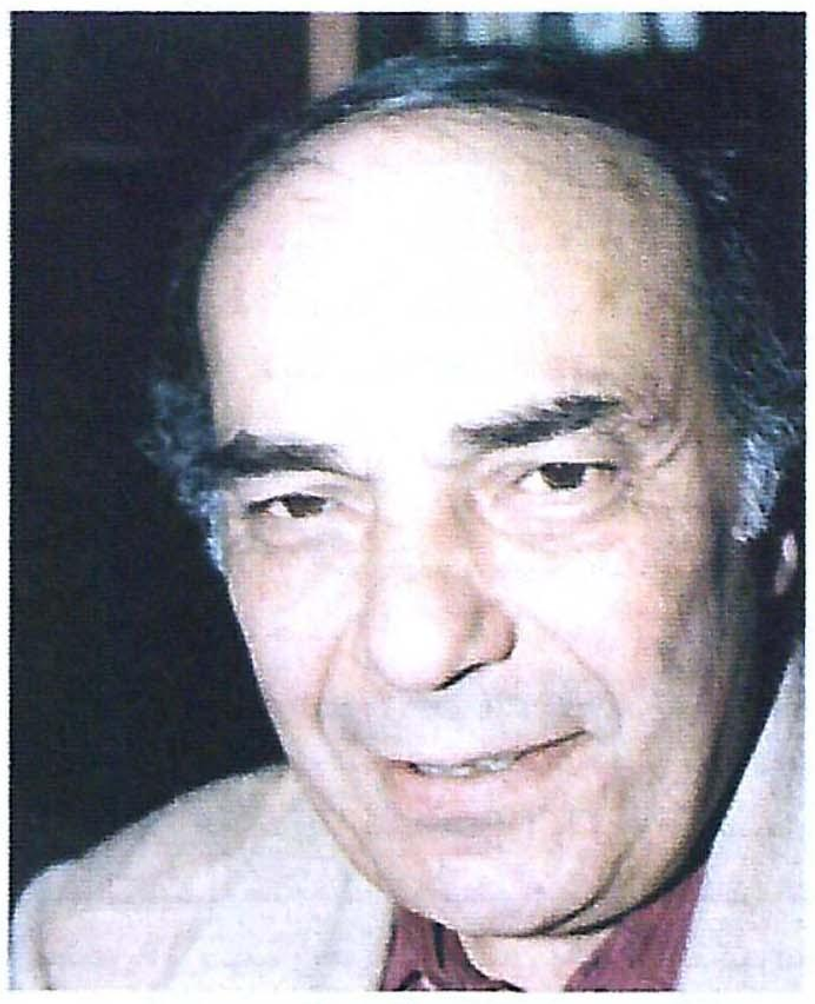
فليس للعلم أولوية البث في ذهن صنّاع الفضاء المعرفي، ويكفي ملاحظة ساعات للمادة العلمية في معظم الفضائيات، لنكتشف أن العلوم تعامل على أنها المادة الفائضة عن الحاجة! إذ تنبذها أقسام التنسيق إلى ساعات ما بعد منتصف الليل بكثير، أو ساعات الفجر الأولى، وليس الهدف منها سوى إطالة ساعات البث، دون الاهتمام بشحذ وعي الناشئة ونشدانها للثقافة العلمية، اللهم باستثناء أفلام الرسوم المتحركة (الكارتون) ذات المحتوى العلمي والموجه لصغار السن من الأطفال وتعرض في ساعات الظهيرة أو العصر المناسبة لهم.

يستنكف الكثير من العاملين العرب في حقل العلم عن المشاركة في إعداد برامج علمية تقع في حقل اهتمامهم وتخصصهم، وغالبا ما تسند هذه المهمة لمذيعين أو محاورين بحكم الوظيفة وليس المؤهل. ونادرا ما تستعين الفضائيات بمحرر علمي أسوة بالمحرر الثقافي أو السياسي أو الاقتصادي أو الرياضي! أهل العلم غافلون والفضائيات بدورها لاهية عن الشأن العلمي بغيره. منذ زمن بعيد - وكثير منا يذكر ذلك - كان الدكتور مصطفى محمود يتولى إعداد وتقديم برامج علمية تعتمد التوثيق والتعليق، ولم تعد مثل هذه السابقة تتكرر. وعجين العلم وخبزه اليوم ليس بيد أصحابه لهذا تمتلئ البرامج العلمية العربية بالأخطاء المعرفية التي لا مجال للتفصيل فيها بهذه العجالة. العلميون العرب طارئون على الفضائيات وليس أصلاء، وفي أحيان كثيرة تقع البرامج العلمية في يد من لاعمل له، لذا تبدو باهتة ولا تقدم الجديد. وقد تظهر الجدوى الاقتصادية على السطح تاركة بعض الأسئلة. هل يمكن للأستاذ الجامعي أن يتفرغ لإعداد وكتابة البرامج العلمية وما العائد المادي من وراء ذلك؟ وهل تغطي الأسعار المدفوعة لهذه البرامج كلفة إنتاجها؟ وهل تربح عمليات الاستثمار في العلوم وبرامجها كما تفعل المسلسلات الدرامية؟ لا جدال في أن الجدوى الاقتصادية متوافرة لو قُيِّض للمؤسسات الكبيرة خوض تجربة الإنتاج العلمي، لأن الأفراد لا يستطيعون المغامرة برؤوس أموالهم بحكم خوفهم. لقد سبق لي شخصيا أن شاركت في برنامجين علميين أنتجهما منتج خليجي، وصورت منهما عشرات الحلقات، وبيعت هذه الحلقات لأكثر من قناة، وعرضت مرارا وتكرارا، وبسبب حيادية العلم، لم تصطدم هذه الحلقات بمقص الرقيب وحواجز المنع، وكانت النتيجة مرضية لكل أطراف العمل.

إن عزوف المؤسسات العلمية عن التصدِّي لإنتاج البرامج العلمية مسألة تستحق البحث. وعلى سبيل المثال لا الحصر، تصدر مؤسسة الكويت «للتقدم العلمي، في الكويت مجلتين علميتين هما: «العلوم» و «التقدم العلمي» وسبق لها أن أنفقت على إنتاج أفلام علمية وثائقية، وعندها كوادر بشرية متخصصة، فلماذا لا تقتحم مثل هذه المؤسسة الميدان التلفزيوني، ولماذا لا تتولَّى بالتنسيق مع وزارة الإعلام الإشراف والإعداد الميداني للبرامج العلمية؟ وتوجد عشرات المؤسسات المثيلة في الوطن العربي، قادرة ومؤهلة على الإنتاج العلمي، لكنها غائبة أو مغيبة، والمسألة على أهميتها محكومة بعشوائية التخطيط وسلبية التنفيذ على مستوى القرار وأصحابه.

تبدو المادة العلمية في معظم الفضائيات العربية كي لا أقول جميعها محكومة بالتهميش، وعلى ضآلة حصتها من مجمل ساعات البث تتسم بالخواء المعرفي، وهي فوق ذلك برامج لا تواكب مستجدات العلم، ولا تسابقه. ويظهر البخل الحكومي في الإنفاق على العلم صريحا وجليا، فلا وجود لقناة فضائية علمية واحدة تلبي هدفا إستراتيجيا يحفز الوعي العلمي العربي ويحثه على التواصل العلمي الكوني، على غرار القنوات الرياضية وغيرها. وتنتقل الفضائيات أحيانا لنقل حدث سياسي أو غيره على الهواء مباشرة، ولم نعلم أن قناة واحدة ذهبت لتغطي حدثا علميا بالأهمية ذاتها. وبسبب التقاعس أو الإهمال قرأنا مئات المقالات عن الأضرار المحتملة للهاتف النقال على صحة البشر، ولم تعقد حلقة نقاش تلفزيونية واحدة عن هذا الموضوع في الفضائيات !! أزيد على ذلك بأن الشارقة أشرفت على عقد ندوة بعنوان: «البحث العلمي في العالم العربي وآفاق الألفية الثالثة: علوم وتكنولوجيا» وشارك في الندوة علماء وطرحت محاور، وأجزم أن الفضائيات العربية غابت بعلمها أو دون علمها. مثل هذا الملتقى يستطيع أن يوفر مادة علمية مصورة وحوارات كافية لعشرات الساعات. ولو تعاملنا مع هذه الندوات مثلما نتعامل مع مهرجانات الأغنية لغصّ أرشيف الفضائيات العلمي بما يكفي لأشهر عديدة! المسألة باعتقادي تكمن في تخلف الاهتمام بالعلم أصلا، وعدم الإيمان بجدواه، وهذا ضرب من الجهل تمتد آفته لتصيب معظم الفضائيات، وليس من قبيل الهذر قولي إنه لن تقوم للأمة قائمة ما لم تجعل العلم في طليعة اهتمامها، وما لم تتبوأ البرامج العلمية مكانها اللائق في ساعات البث الفضائي العربي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


منصور الرحباني

رحل عاصي الرحباني عن الدنيا منذ سنوات طويلة لكنه لم يزل ساكناً على شاطئ ذكريات شقيقه منصور الرحباني، توأم روحه ونصف عمره.

منصور يتكلم ويتحرك ويأكل وينام، لكن روحه تُحلق بعيدا، حيث رائحة أنفاس أخيه التي ما زالت ساخنة رغم مرور كل هذه السنوات، دموعه تسبق كلماته وهو يُقلب في دفتر أيامه، لينعش ذاكرته وهو يتحدث عن جزء من لحمه ودمه وإحساسه. فالأخوان رحباني حالة نادرة في الغناء العربي، ذابا في بعضهما فلا تعرف من كان يكتب ومن كان يلحن، تلك الأعمال الخالدة التي كان صوت فيروز الملائكي هو الناقل الرسمي لها.

واستطاعا على مدار خمسين عاما أن يصنعا من الموسيقى عالما تسكنه العاطفة، ومن الواقع وطنا تشم فيه رائحة الخلود.

روز شاهين - لبنان

منصور الرحباني يتذكر بدموعه:

لن تعرفوا أعمالي من أعمال عاصي.. وسيبقى ذلك في ضمير التاريخ

منصور الرحباني لم يكن بحاجة إلى أن أوجه له أسئلة ليجيب عليها كما هو متعارف عليه في الحوارات الصحفية، لكنني فقط ذكرته بشقيقه وتوأم روحه، وطلبت منه أن يأخذنا معه في رحلة على شواطئ حياته، بعدها لم يتوقف عن الكلام وقال: كان عاصي يكبرني بسنة وأحد عشر شهرا. أذكر أن تربية الوالد كانت قاسية، وكان يخاف علينا من الاختلاط بالأولاد. تلك كانت مرحلة الطفولة، كان يعزلنا على مقهى «فوار انطلياس» الذي كان يديره، وجهي بوجه عاصي في «علية» طوال النهار. كان عاصي يخترع ناسا لا يشيخون، يظلون شبابا، يخترع بلدانا تعيش من دون حكومات. ونجلس لنحكي عنهم، لهم أسماؤهم وحياتهم وكنا نتجادل حول أنه هل يجوز أن يكون عندهم سيارات؟

كان يقول لي لا، يجب أن يكون عندهم عربات تجرها الخيل، وهكذا كنا نتسلى كي نتغلب على وحدتنا القاسية. من البداية، كان عقل عاصي (يسرح) في ما بعد، في المدرسة، كان بطبيعة الحال، سابقني عند «الراهبات». كان مُرتبا، يسألونه «ماذا تريد أن تعمل؟»، فيقول لهم «مثل البابا». الوالد في بداية حياته، وقبل مرحلة فوار انطلياس، كان «جواهرجي». بعد ذلك، ونتيجة ظروف الحرب الكبرى وبعدما درجت مهنة القبضايات، عمل «قبضاي». قبضاي هارب من وجه العدالة، حكم عليه بالإعدام، وهو في الأساس بيروتي، فجاء إلى انطلياس، قطع جسر بيروت وجاء إلى المتصرفية وفتح فوار انطلياس. عاصي كان يقول: «أريد أن أعمل مثل الوالد، أنا يسألونني ماذا تريد أن تعمل؟ أقول لهم «جردون»، «تمساح».. شغلة غير منطقية طبعا. عاصي كان أنيقا. أنا كنت سمينا جدا، لم يكن يأخذني أحد مكانه في اللعب. كانت هناك لعبة اسمها «drapeau» أو «الغميضة»، كانوا يأخذونني في اللعبة إكراماً لعاصي الذي كان زعيما، كانوا يقولون: عاصي مرتب وحساس سيكون فنانا أو شاعرا، أما منصور فسوف يكون قاطع طريق. كل المظاهر تشير إلى أني كنت متجها إلى الحبس، وفي سجلي مشاكل كثيرة من ضرب وسوى ذلك، أما عاصي «فحرام» لم يكن يشارك في شيء من ذلك. ثم إنه في أيام اللعب، كان عاصي هو المتقدم دائما، لأننا تربينا تربية تراثية، بمعنى أن الكبير هو الذي يتقدم، حتى أخيرا جدا، لما أصبحنا مشهورين، كنا نختلف مرات كثيرة بالرأي، مثلا هل هذه الجملة الموسيقية أو الشعرية أجمل من تلك أم لا؟ عندها كانت جدتي تأتي إلى والدتي وهي تشكو ثم تقول لي: أخوك أكبر منك، اسمع كلامه دون أن تناقشه.

عندما كبرنا كنت كسولا، أما عاصي فكان المعروف عنه أنه مجتهد، يذهب إلى المدرسة، أما أنا فأهرب على الطريق وأنام في ظل شجرة مقطوعة موضوعة في قنطرة، من الساعة السابعة صباحا حتى الظهر. لا أتحرك. لو ذهبت إلى المدرسة، كان الأمر أفضل. عندما أرى الناس وهم عائدون أعود معهم. حرام عاصي ما يحكي عني. كنت أضرب التلاميذ وأهرب من المدرسة، ويأتون إليَ وهم يريدون معاقبتي، أذهب إلى البيت هاربا من المدرسة. أما عاصي، فكان مثاليا في الانتظام. كنت أشرد عندما أسمع الشعر من شباك المدرسة إلى مطارح لا أعرفها. لا أدري ما كان يفعل بي الشعر. إلى أن ذهبنا إلى اليسوعية بـ«بكفيا»، أنا كنت شقياً، لكني اضطررت أن أدفع بعاصي إلى المغامرة معي.

اللقاء الأول بالموسيقى

كان الدرس في المدرسة يمتد حتى الثامنة مساءً، نطلع أيام شتاء، عندما نصل إلى ساحة سيدة النجاة يفتح التلاميذ المصابيح، ونعمل أنا وعاصي «فريق»، وناس نريد نضربهم «فريق ثان»، يكونون أكبر منا. وكانت المعركة تستمر نحو ساعة أو ساعة ونصف، إلى أن ينتصر أحد الفريقين. وفي الصباح، كان يأتي الأب منسي مدير المدرسة ويقول: تشبهوا بـ «الآدمية»، بعاصي ومنصور، في حين أننا كنا شياطين! عدا ذلك، كان للوالد مقهى صيفي اسمه «عين الينابيع»، ووالدنا كان على الرغم من قسوته، حنونا ويحب كل ليلة أن يجلس ويعزف على آلة «البزق». كان يعزف ويغني أشياء قديمة تراثية. أصبح عاصي يتعلم قليلا على هذه الآلة، لكن «بالسر»، وعندما كان يحسن عزف «دقة معينة»، يدقها للوالد الذي كان يفرح لذلك. أما عندما كان يراه يتمرن، فكان يمنعه. عاصي وأنا كنا نخدم في القهوة فوق. ذات يوم، وجد عاصي في الساحة التي تتوقف فيها السيارات، عشر ليرات. رآه الوالد، فقال له: هاتها! أحدهم وقعها ولها صاحب. أخذ العشر ليرات ودق مسمارا في مدخل القهوة، وعلقها حتى يأتي صاحبها ويسأل عنها. مر شهر، شهران، ثلاثة أشهر، ولم يأت أحد. أوشكت الصيفية على الانتهاء، والعشر ليرات ماتزال في مكانها. أتى عاصي وجلب ورقة كيس ترابة ورسم عشر ليرات وعلقها وأخذ العشر ليرات تلك. نزل واشترى بها «كمانا» بسبع ليرات وذهب مع صديقه إلى السينما. وهكذا بدأ يدرس الموسيقى في الكونسرفاتوار.

> والدي كان قاسياً لكنه حنون، يجلس كل ليلة يغني أغاني قديمة ويعزف على آلة «البزق»، فتعلم عاصي العزف عليها سراً

في تلك الأثناء قدم إلى انطلياس الأب بولس الأشقر. أصبح هناك خطان موازيان: من جهة مجيء الأب بولس، ومن جهة ثانية الحياة المدرسية.

المسرحيات الأولى

في المدرسة، كانت تُقام مسرحيات في آخر السنة. باليسوعة مثلا، عملوا مسرحية عن السموأل، أسندوا إلى عاصي دورا، أما أنا فلم يعطوني دورا. بعد ذلك، عمل أستاذنا فريد أبو فاضل رحمه الله، مسرحية اسمها «النعمان الثالث ملك الحيرة»، كانوا يعطون عاصي دورا، أما ما يعطوني، لأنني كنت سيئا، ثقيلا جدا، بعدها كنا نعمل مسرحيات يكتبها لنا صديق اسمه يوسف أبو جودة، ونمثلها باللغة العامية، وهنا صار يمشي خط مواز مع مجيء الأب بولس الأشقر. أسس جوقة تعلم التراتيل، غير تعليم الموسيقى، أي أنه كان يعلمهم كورال. أنا انضممت إلى الجوقة، أما عاصي فكان صوته «بشعا» آنذاك، لذا لم يضموه إلى الفرقة، صار يقف بعيدا. ذات يوم، أراد أبونا بولس أن يشرح للذين يتعلمون عنده نظرية اسمها «Tétracorde» وهو بُعد موسيقي. عجز الجميع عن فهمها، قال له عاصي من بعيد: «أنا أشرحها لك». وأجابه الأب بولس: «إذا عرفت، سوف أعلمك». عرفها عاصي، وبدأ تعليمه. اتضح أنه من بين كل هؤلاء الطلاب، من اتجه إلى علم الموسيقى هما عاصي ومنصور. أصبحنا نتعلم، ووضع أبونا بولس تحت تصرفنا في الدير بيانو وفي الكنيسة أورغ. كنا ندق أنا وعاصي بالكنيسة طوال النهار، وكان الوالد فاتح مطعم في ساحة انطلياس. وبما أن الوالد كان تقيا، كانوا يذهبون إليه يشكون له انزعاجهم منا من جراء العزف، «روح شوف أولادك» عاملين الكنيسة تياترو». فيأتي ويضربنا. بعد ذلك قمنا بتلحين مسرحية اسمها «النعمان الثالث»، هي المسرحية نفسها التي عملها الأستاذ، عملناها شعرا، عاصي وأنا. ويشهد الله أن ألحانها وشعرها جميل. لحناها كأوبرا، ونريد أن نغنيها وأصواتنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشعة. عاصي كان «النعمان الثالث»، لأنه دائما يريد أن يأخذ الدور الرئيسي، ويعطيني الدور الأقل. لذا أسند إليّ دور الشريف بن عمر الطاهي. غنيناها كلها كلها مغناة وما معنا أوركسترا. أحضرنا واحدا اسمه محمود الرشيدي «كمنجاتي» لا يعرف النوتة الموسيقية. قلنا له أن يعمل بروفة، فأجاب لماذا، أنتم ابدأوا بالحفلة وأنا ألحق بكم. صرنا نغني وكان عاصي المخرج آنذاك، يعمل إخراجا واقعيا، حضرنا حفرتين في المسرح، عندما يصل النعمان الثالث إلى حالة من حالات السكر، يأمر بحفر حفرتين ويدفن فيها حيين عمر بن مسعود وخالد بن المضلل. عندما يصحو، عاصي يريد أن يمثل أنه غضب، قال لهم: احفروا حفرتين، كان هناك شاب اسمه أسعد، يلعب دور عمر بن مسعود، قال له عاصي: انزل في الحفرة، ففعل مع واقعية الموجة، واضعين ترابا على المسرح، مسك عاصي الرفش وطلب وضع التراب على خالد وعمر بن مسعود. وضعوا على رأسه ترابا، فأخذ يشتم ويصرخ. وهكذا انفضت الحفلة.

«الأخوان» رحباني

باكرا جدا أنشأنا ناديا في انطلياس سمّيناه «نادي انطلياس»، ورحنا نقدم فيه حفلات مجانية للناس، نؤلف ونلحن، وقعنا باسم «الأخوين رحباني» من الأساس. لا عاصي ولا منصور، وأتصور أن هذه طريقة نادرة جدا، فيها ينكر الإنسان ذاته. وأتصور أنه سيطول الزمن ليأتي اثنان يؤلفان وينكران ذاتهما بتوقيع واحد.

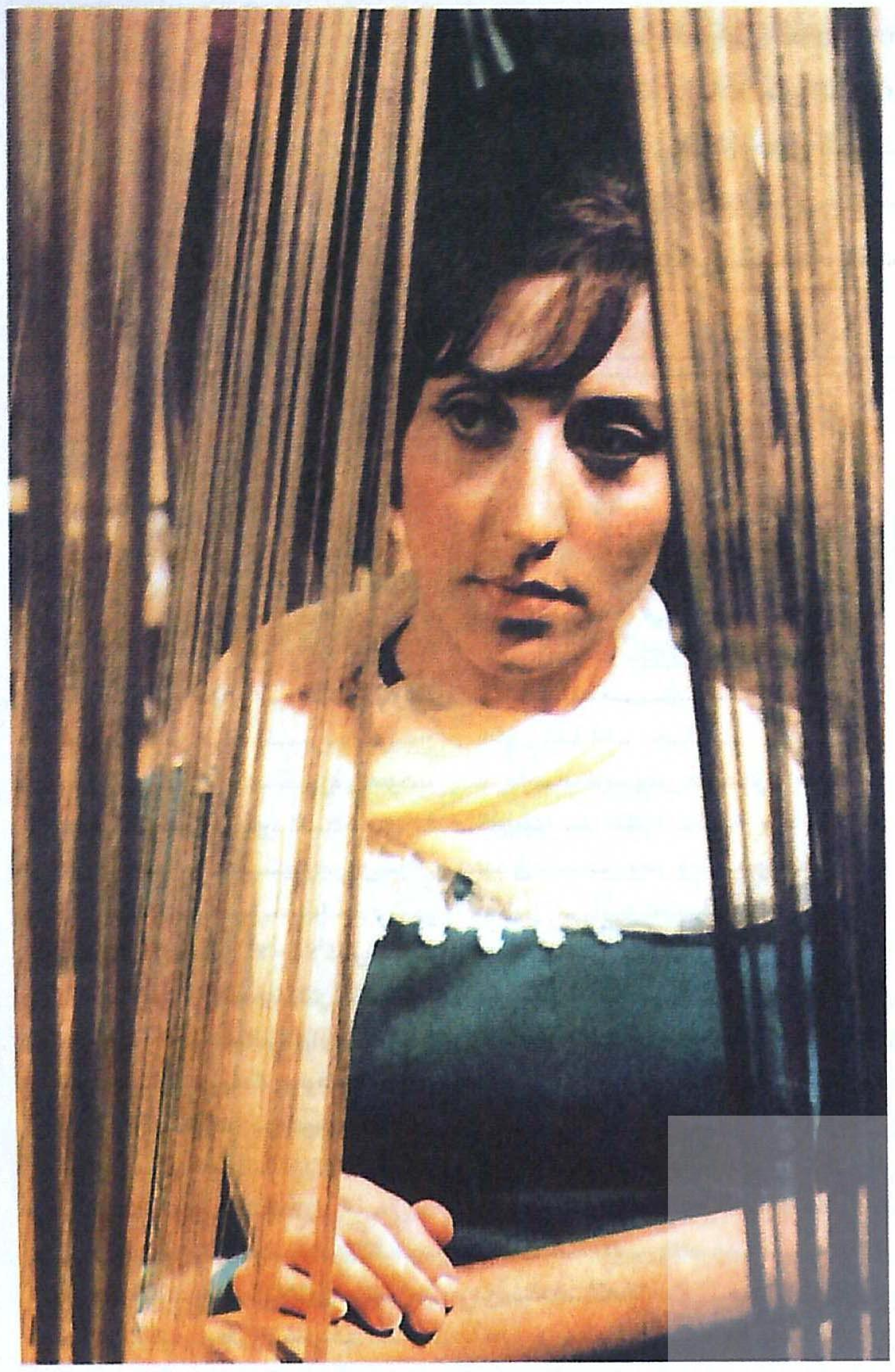
كنا نؤلف لوحات اسمها مثلا «تاجر حرب»، «جسر القمر».. يمكن كانت بداية المسرحية الغنائية. بعد ذلك، بدا علينا أننا نريد أن نقول شيئا، لكن المهم أن يكون الإنسان متأثرا، ونحن تأثرنا وسمعنا الكثير في طفولتنا وانفتحنا مع الأب بولس الأشقر الذي وضع تحت تصرفنا مكتبة موسيقية شرقية نادرة جدا. حكينا، ألفنا، وما حكيناه وألفناه كان جديدا. بعد ذلك، شعرنا أن هناك تطويلا، وقتها كانت أصغر أغنية ربع ساعة. عملنا الأغنية دقيقتين ونصف الدقيقة ، ثلاث دقائق. كانت لغة الغناء مترفة، وسريعة العطب، فيها العوازل والياسمين والبنفسج..

كان الجو المصري طاغيا. جئنا بلغة فصيحة أولا، «ياساحر العينين يا حلمنا»، «مركب الحب لنا»، وجئنا باللهجة اللبنانية الجبلية. استعملنا مفردات الصخر والشوك والوعر، أصبحوا يقولون هما جبليان. على الرغم من أننا جئنا بموسيقى غربية، تقبلنا الشعب، أما الموسيقيون فلم يتقبلونا. عندما نزلنا إلى الإذاعة، قبلنا على أساس أننا نمثل تيارا جديدا. أما الموسيقيون، فما كانوا يغنون معنا. اضطررنا إلى إحضار أختنا سلوى التي هي زوجة الشاعر عبدالله الأخطل (ابن الأخطل الصغير) وسميناها نجوى، أصبحت تغني. كان صوتها جميلا. وعلى الفور رأى الناس شيئا جديدا. حتى نعمل دعاية، اخترعنا واحدا اسمه الأب اثناثيوس حجاز، وألقابه: خريج، دكتور في الموسيقى من إيطاليا، وأصبح يهاجم النقاد، وهؤلاء النقاد يتوجهون إليه بالقول يا حضرة الأب المحترم، والذي كان يكتب أنا وعاصي. بعد ذلك، أصبحوا يقولون عنا غربيين، موسيقانا غربية. بالحقيقة، لا، نحن جئنا بموسيقى شرقية ولكن جديدة، حتى أن أحد الموسيقيين الذين يتمسكون بالقديم فقط، رحمه الله، طلب محاكمتنا على صفحات الجرائد باعتبار أننا متواطئان مع الإنكليز حتى نسلمهم واحة البريمي. وهنا، اخترعنا واحدة اسمها أوديت بويري تكتب كل أسبوع مقالا وترسله إلى جريدة فنية. أما الإذاعة، فكانت تقول إن الأخوين رحباني، هذه الألحان الجميلة ليست من عندهما، بل من عند معلمهما الأب بولس الأشقر، وعلى الفور، كان النقاد يعترفون بجمال الألحان على أساس أنها ليست من عملنا، وقد فاتهم أن بولس الأشقر لم يكن يعرف آنذاك أن يلحن تانغو مثلا. إلى أن صاروا يعترفون بأن ألحاننا جميلة ولكن مسروقة. فذات يوم، يأتي عاصي ويخترع حكاية جديدة. قال لي: نريد أن نعمل قصيدة، ولا نقول إنها من شغلنا، «سوق القطيعة إلى المراعي» (مشهورة حتى اليوم بجمالها)، وضع أن النظم لأمين أبوصالح والألحان ليوسف بركات، عندما سمعها الناس، كتبت أوديت بويري أن هذه القصيدة ليست من شغلهما بل مسروقة، فضجت الدنيا أن القصيدة جميلة جدا، وهكذا يجب أن يلحن الأخوان رحباني «الحراميان»... لما كشفناهم، كانت شغلة مرعبة. عاصي صار يتجلى في التشدد بالمستوى، ويشهد الله أن عاصي إنسان مهم جدا بهذه الناحية، عنده صلابة. لقد درسنا الموسيقى الشرقية ست سنوات مع الأب الأشقر، ودرسنا علم التأليف الغربي، الـ Harmonie contrepoint, fuc مع أستاذ فرنسي اسمه Bertrand Robiare وذلك لمدة تسع سنوات، أي أن مدة دراستنا الموسيقية هي خمسة عشر عاما، أقول ذلك بتواضع، لأننا ما ادعينا يوما ما أننا حصلنا كل هذه الدراسة. أصبح في تشدد كبير عند عاصي وقررت أنا وهو ألا نعيش إلا من القلم. لا نغني في عرس، لا نمدح إنسانا، نغني الشعوب والقضايا كما تجلى في أعمالنا «فلسطين»، ونحن غنينا كل الشعوب العربية، لم نكن نغني أشخاصا. وتعرضنا لضغوط كثيرة كي نمدح أشخاصا معينين. ذات مرة، كنا في بلد عربي. هددنا باللجوء إلى السفارة اللبنانية. مورست الضغوط علينا كي نغني للحاكم. عاصي كان يقول أشياء، ومن بعدها صار فعلا عاصي، كان يقول «الفن ابن الوعي». غير صحيح ما يقال إن الفن هو وليد السكر والغيبوبة. عاصي لم يكن يشرب ولا يدخن، دخن قليلا، كذلك لم يكن يلعب بالورق، لم يكن يتسلى بمسبحة، لم يكن يفعل إلا الكتابة طيلة النهار، وإذا لم يكن لديه كتابة، كان يجمع الأصحاب ويتناول الغداء معهم، ويجادل لأنه كان يحب الجدل.

التشدد هو المستوى

إذن الفن ابن الوعي وابن الصعوبة. وحتى اليوم أنا في مسرحياتي، أضع في الكواليس على الحائط عبارة «الفن ابن الوعي» وتحت منها عاصي، كي تظل فرقتي متجهة في هذا الاتجاه. من هنا، كان التشدد هو عنوان المستوى الرحباني، وليس بسهولة عملنا هذا المستوى، كل الذي كنا نحصل عليه كنا نصرفه على الفن. نحن موهوبان، ولم ترتكز الموهبة على أن عاصي يلحن ومنصور يؤلف. لا، عاصي يؤلف ويلحن ويوزع، ومنصور يؤلف ويلحن ويوزع أحيانا، كان يعمل عاصي القطعة وحده تأليفا وتلحينا، ونناقشها مع بعضنا البعض ثم نضع توقيع «الأخوين الرحباني»، وبالعكس، أحيانا كنت أنا أؤلف وألحن وأوزع، ثم نناقش العمل ويكون التوقيع «الأخوين الرحباني». أحيانا أخرى، كان يكون التأليف من عندي والتلحين من عاصي، وأرجع أوزع الأغنية بنفسي. بمعنى أنه لم يكن هناك قاعدة، أما التوقيع فكان دوما «الأخوين الرحباني». اليوم، لا يعرف أحد ماذا عمل عاصي وماذا قدم منصور وهذه الحكاية ستظل في ضمير التاريخ على الرغم من بعض المحاولات التي ترمي إلى فصل عاصي عن منصور. كأنهم كانوا يريدون أن يفصلوا الوردة عن عطرها. عاصي اشتهر بالكرم، باستمرار يده في جيبه. يعطي، من يسأله، لا يرد طلب أحد، حتى طفر، عندها يستدين ليعطي. ثم إن القسوة في تربيتنا. ربينا بالطبيعة. أصبحنا نقرأ في كتب الطبيعة، ندرس تحولات الشمس على الصخور وفي الظل. نشأنا أولاد طبيعة، ومن هنا جاءنا السؤال: من أين وإلى أين؟ هذا السؤال الميتافيزيقي الأزلي الذي لا يعرفه الإنسان. لا شك في أننا مؤمنان، ونندرج في الصف الإيماني. كنا دوما نسأل هذا السؤال، وكان هذا هاجسا كبيرا عند عاصي، حتى إنه إذا لم يكن عندنا عمل، كان عندنا هذا السؤال التعيس نقعد نناقش بعضنا البعض فيه. إلى جانب قلمه، صار كلما ينتهي من عمل، نقعد نحكي ونجادل، وعاصي إمام الجدل هنا، حتى إن قائد الجيش الراحل جان نجيم الذي كان صديقا لنا، كان يقول لعاصي «لا تجادلني معك الحق وبكون مش معك» على قدر ما كان عنده منطق قوي كان عاصي يخلص شغله، يمضي في الجدل وفي الغداوات . يريد عاصي أن يتغدى يوميا مع ٧ أو ٨ أشخاص من أصدقائه، لم يكن يطيق العزلة، بعكسي أنا إذ كنت أحب العزلة كثيرا.

> كنا نؤمن بأن الفن ابن الوعي، لذلك رفضنا أن نغني للأشخاص والحكام، وقررنا أن نهب أنفسنا للشعوب والقضايا الوطنية


فيروز في أحد اعمالها

وهكذا تركت له كل الأشياء الاجتماعية من التصريح للصحف والتلفزيون، الآن يمكن الناس صاروا يشاهدونني وأنا أحكي، أنا منذ مدة أصبحت أحكي، لأنه بعدما مرض عاصي، اضطررت أن أفعل ذلك.

كان عاصي يخرج المسرحيات، كان الناطق الرسمي، كان الاجتماعي، وقد تركت له كل هذه المهمات وانعزلت أكتب والحن، لأن ذلك هو متعتي في الحياة، التأمل والوحدة. أما هو فكان يحب المجتمع، يحب أن يجادل، ويعطي تصريحات إلى هذا وذاك، كان عاصي عنده نظريات، مرات فيها تناقض ومرات أخرى خالية من التناقض. لكن الأكيد أن عاصي كان «سقراطي».

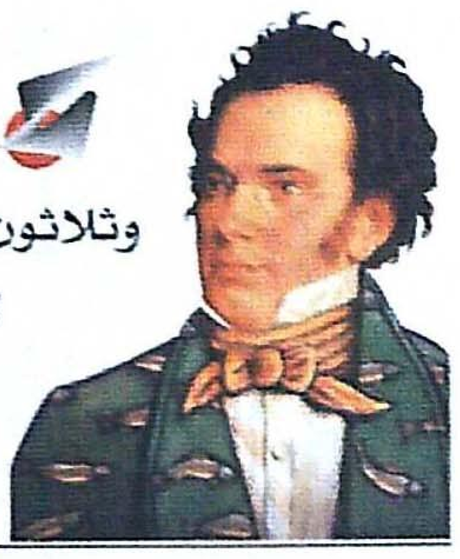
كان مثقفا، لكن أهميته مش من ثقافته، أهميته أنه كان يرى أشياء صغيرة ويبني عليها. بمعنى أنه كان خلاقاً كبيراً. أنا قرأت كثيرا ودرست كثيراً. عاصي كان مرعبا في استنتاجاته، وحتى اليوم نظرياته مازالت مدهشة. كان يقول «أنا لا أؤمن بالإلهام، إلهام الشعر والفن. هناك إنسان موهوب وعنده التكنيك العملي. بوجود العلم والتكنيك والموهبة، ضعني في أي مكان أستطع الكتابة والتلحين ◆

http://www.ziad-rahbani.com/

موقع خاص بالموسيقار زياد الرحباني، يشمل عدداً من المقابلات، ومواضيع موسيقى من لبنان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوبيرت.. الموسيقار المعجزة


شوبيرت

في الثاني والعشرين من فبراير العام ١٨٢٨ دُفن فرانز شوبيرت ملفوفا بمسوح أبيض خصصته فيينا لموتاها من الشبان العازبين. كان له من العمر واحد وثلاثون عاما. لم يدفن في قبر مجهول، على غرار موزارت، ولا في كنيسة خورنيته مثل كل الموتى الآخرين، وإنما في مقبرة واهرينج، بالقرب من ضريح بيتهوفن، وكانت موسيقاه المرحة ترافق موكب تشييعه. لقد اعترفت به فيينا أخيرا، وأصبح له شأن لديها.

حسن عودة - سورية

قبل عشرين شهرا من ذلك التاريخ دفن بيتهوفن في مقبرة واهرينج ذاتها. وكان شوبيرت حاضرا في موكب التشييع. ما من مرة ورد اسم شوبيرت في دفاتر مذكرات بيتهوفن، وطوال ثلاثين سنة في فيينا لم يلتق الموسيقيان. لم يكن الأخ الأكبر يعرف شيئا عن أخيه الأصغر الذي كان يبدد وقته بين هواة الموسيقى عازفا ومغنيا شوبيرتياته، ويبدد موهبته في لحظات وارتجالات موسيقية، وفي الرقص وغناء «الليد». ياله من زيز حصاد سيموت في الشتاء.

كان ظل بيتهوفن الذي كسف شمس براهمس بعد ثلاثين سنة، قد سحق شوبيرت طوال حياته. كيف لشوبيرت، الموسيقي النمساوي الذي ولد في فيينا، ولم يبارحها، أكثر من مئة يوم، طوال واحد وثلاثين عاما، كيف له أن يؤكد ذاته، كموسيقي، في فيينا، إزاء حضور بيتهوفن الطاغي؟ وفوق ذلك، أي جمهور كان سيتخلى، من أجله، عن روسيني الذي أذهلت أوبراه «تانكريد» أو «حلاق إشبيلية» حتى الفيلسوف الرزين هيغل الذي كتب لزوجته أن تلك الموسيقى قد أثملته على نحو لم يعرفه من قبل؟ غير أن نجم شوبيرت بدأ يسطع فقط بعد وفاة بيتهوفن، ولكن لأجل قصير.

وخلال الشهور الخمسة والعشرين الباقية له من حياته، بعد وفاة بيتهوفن انكب شوبيرت على التأليف، وبلغت كثافة إبداعه خلال عامي ١٨٢٧/١٨٢٨ حدا يفوق التصور، فألف ثلاثيتين مع البيانو، وكينتاتا لفيولونسولين اثنين، وميلوديا «رحلة الشتاء»، وتبع ذلك مجموعة متباينة من «الليدرات» والسوناتات والسيمفونيات والقداسات، وضع لها أحد الناشرين عنوان: «خاتمة الإبداع».

منذ سن الخامسة والعشرين ألَف شوبيرت عجائب فريدة: كينتاتا «السمكة» وميلوديا «الطحانة الجميلة» وثلاث رباعيات أوتار تفوقت على رباعيات بيتهوفن وسوناتات متعددة. وحين بلغ الثلاثين كان الميدان خاليا أمامه، ولكن الزمن لم يمهله طويلا. ما من عمل من أعماله في تلك الفترة إلا ويحمل علامة السرعة. لقد استنفد كل وقته في كتابة المقطوعات المختلفة دون أن يكون ثمة أحد يعرف بها. وعلى الرغم من إصابته بمرض الزهري العام ١٨٢٣ كان يواصل الليل بالنهار مغلقا الباب على نفسه، وهو يؤلف، ويقضي بين عشر إلى أربع عشرة ساعة من يومه في العمل، ولكن المخطوطات كانت تختفي لدى أصدقائه، أو تتكدس فوق أرضية الغرفة. وسيذهل شومان حين يجد في أحد صناديقه سيمفونية «العظيم» لشوبيرت والتي سارع مندلسون إلى عزفها وتنفيذها في لايبزغ، كذلك فإن السيمفونية «الناقصة» التي عهد بها شوبيرت إلى أصدقائه ظلت نائمة في الأدراج أربعين عاما. ما من سيمفونية أو سوناتا له عزفت في حياته، أما شوبرياته فلم تكن سوى «ليدرات» غنائية كانت تُغنى من أجل تسلية الناس وهم يشربون البونش بمرافقة البيانو.

لم يتأخر الاعتراف بشوبيرت بعد موته، فقد أظهر مندلسون إلى الملأ سيمفونية «العظيم»، وأخرج ليست أوبرا «ألفونسو واستريللا»، وبعث براهمس إلى الحياة سيمفونية «لازاروس» الناقصة. مع ذلك فقد ظل قسم كبير من مؤلفات شوبيرت في طي النسيان ردحا طويلا من الزمن، ففي الذكرى المئوية الأولى لوفاة شوبيرت العام ١٩٢٨ أعرب رحماينوف، عازف البيانو العالمي عن دهشته الشديدة حين علم أنه كان ثمة العديد من السوناتات لشوبيرت. وبادرت فيينا، كما لو من أجل تعويض خسارتها، لعدم عزفها إطلاقا أي اوبرا له، بادرت إلى عزف أوبريت من تأليفه بعنوان «منزل الفتيات الثلاث»، معممة صورة شوبيرت اللامبالي والعاشق، كما أخرجت فيلما عن حياته بعنوان «السيمفونية الناقصة» يظهر فيه شوبيرت جاثيا على ركبتيه أمام تلميذته الكونتيسة الصغيرة استير هازي.

غير أنه منذ أخذ «الليد» الألماني مأخذ الجد، وصار له جمهوره المتنبه بكل حواسه للموسيقى الأقل توجها إلى جمهور عام أو إلى الصالات، منذ تلك اللحظة بالذات غدا شوبيرت أفضل مما كان في الواقع، غدا حضورا طاغيا، بل حاجة ماسة، وصار معجزة في أعوام الخمسينيات، ذلك أن موسيقاه التي تنتقل من نغمة إلى أخرى، وتتلون كقوس قزح، توصلت إلى أن تكون مسموعة عن قرب وعلى انفراد، ومحفوظة عن ظهر قلب.

لم تفسد الطبيعة الولد الثاني للمعلم النمساوي البسيط، قصير ومكتنز، بطول ١.٥٧ سم (سيلقب وهو فتى بالفطر) ذو شعر جميل جدا، ولكنه يضع على عينيه نظارة ذات إطار معدني مدور (كان ينسى انتزاعها عن عينيه حين ينام) وتبدو أسنانه قبيحة إلى حد كبير، وغير معتنى بها، ومنخورة أيضا بسبب الغليون. ولعدم قدرته على التجمل كان يبدو كما لو أنه يفضل تشويه صورته، مهملا نفسه نائما على أرضية الغرفة دون أن يخلع ثيابه أو يغتسل. لقد ضحى، دائما، بكل شيء بسبب شغفه العميق والكلي والمتأصل بالتأليف الموسيقي. وحين كان تلميذا في المدرسة الابتدائية كان يخربش فوق مقعده خلال فترة الاستراحة ليدرات (قصائد مغناة، بصوت منفرد أو بعدة أصوات، مع أو دون موسيقى). وقد عاش حياته في بؤس شديد، عاش من موسيقاه دون أي كدر، مع ذلك، ولماذا يشغل نفسه بالمال، فقد كان أصدقاؤه يؤونه ويطعمونه، وكان هو يساهم معهم بأغانيه، بصوته السوبرانو العذب.

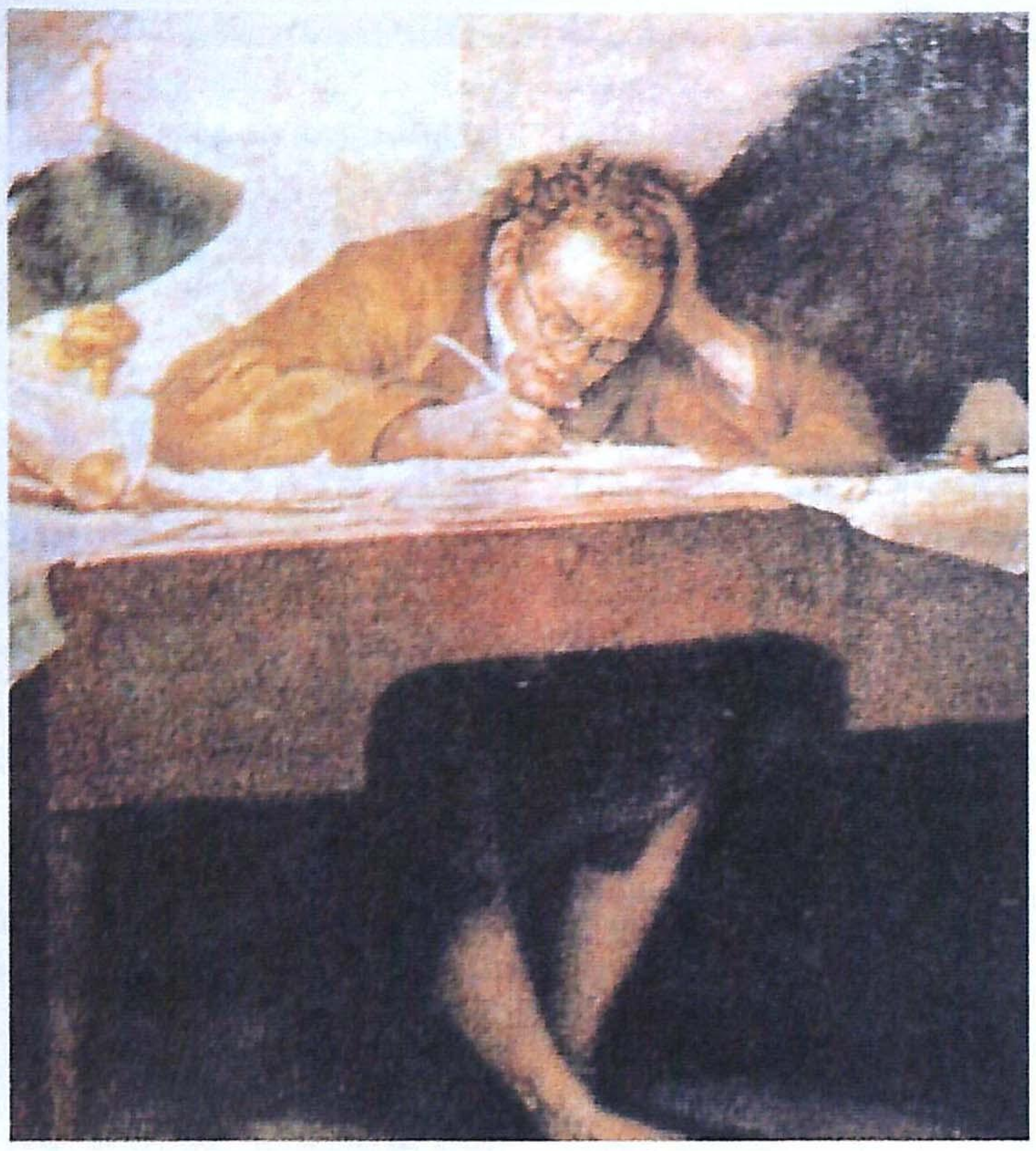
عانى شوبيرت السحق والإهمال طوال حياته، أما اليوم فإن أعماله الرومانسية والقوية تلامس قلوب الملايين من المستمعين الذين يعشقون موسيقاه

كان يتمتع بموهبة فطرية هي موهبة الغناء، فقد كان صوته جميلا واضحا عاليا، ومنذ سن مبكرة جدا تلقى دروسا في الكمنجة من أبيه، ودروسا في البيانو من أخيه إيغناز، ثم تدرب على الغناء والهارموني والأرغن مع مايكل هولزر رئيس جوقة كنيسته. وفي مدرسة كونفيكت تعلم اللاتينية والحساب، وتفوق فيهما. كان الفتى، ابن الحادية عشرة يذهب إلى المدرسة بثياب زرقاء حال لونها وغدت بيضاء لفرط ما أبلاها أخوه الأكبر من قبله، لذلك كانوا يلقبونه بـ«الطحان الصغير» وحين يعود إلى المنزل كان يؤلف رباعيات للفيولونسيل أو للألتو مثلما كان يفعل معبوده موزارت. غير أنه، في العام ١٨١٢، توقف عن «الزقزقة» (وهذه كلمته هو) بعد أن تغير صوته بسبب بلوغه سن الرشد، وغدت أذنه، منذ الآن، هي التي تغني.

الكونتيسة استير هازي تلميذة شوبيرت

منذ سن الخامسة عشرة، وحتى نهاية حياته القصيرة كدس شوبيرت كما هائلا من التركيبات الموسيقية، لا يستطيع أحد، حتى يومنا هذا، الادعاء بأنه يعرف تماما كامل أعمال فرانز شوبيرت. وهو ما يفسر النسيان المجحف الذي لحق بالجزء الأكبر من «الليدر» الستمائة، والسيمفونيات العشر، ورباعيات الأوتار التى جاوزت خمس عشرة رباعية، والسيريناداات والأوبرات، والقداسات السبع، والكائنات العديدة والتمجيدات والجوقيات المرافقة بآلات متنوعة، وموسيقى الحجرة، وعدد لا يحصى من مقطوعات البيانو، من سنوحات وارتجالات وتسليات ولحظات موسيقية، وفالسات نبيلة، وفالسات عاطفية وسوناتات، وغير ذلك الكثير.

المرض وحده هو الذي أوقفه عن التأليف، وأرسله إلى المستشفى عام ١٨٢٣ بعد أن أصيب بالزهري. كان شعره قد تساقط كليا، ووضع باروكة شعر مستعار فوق رأسه، كان المرض قد أنهكه كإنسان ولكنه ظل قويا ومعافى كفنان، إذ لم يستنفد المرض قواه على الإطلاق. وقد شعر أصدقاؤه بالهلع إزاء السطور الموجعة لميلوديا «رحلة الشتاء» وحدسوا قرب نهايته. وقد دهمه التيفوس وقضى على البقية الباقية من قواه، ثم قضى عليه أخيرا وهو يحمل الريشة في يده ويخط بها علامات على ورقة أمامه. كان شوبيرت قد أوصى أن يدفن إلى جانب بتهوفن الذي سبقه قبل عام إلى القبر، ولبيت رغبته، وهكذا استطاع الموت أن يجمع هذين العبقريين اللذين لم تيسر لهما الحياة أن يتعارفا أو يتصادقا


فرانز شوبيرت وهو يؤلف

http://www.composers.net/database/s/shubert.html

موقع يقدم لنا أعمال الفنان وقصة حياته منذ ولادته حتى وفاته.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الثلاثين من يناير ١٩٠١ حمل جثمان الموسيقار الشهير «جيبسي فيردي» على متن عربة صغيرة، وسط حشد هائل من الأحبة والمعجبين. بناء على رغبته في أن يدفن بجوار زوجته في صمت. وفي السابع والعشرين من أبريل من السنة نفسها تجمع ثلاثمائة ألف شخص لإحياء حفل رسمي تم خلاله نقل تابوت فيردي وزوجته إلى مدفن الموسيقيين الذي كان الراحل قد أنشأه في حياته. واليوم، بعد مضي قرن كامل على وفاة هذا الموسيقار الإيطالي، مازالت آثاره الموسيقية تجتذب الأسماع، وأوبراته تعرض في كل أرجاء العالم.

عزيز الحاكم - المغرب

فيردي في سان بيترسبورغ عام ١٨٦٢

«السيناتور» المنحاز دائما إلى الخاسرين:

فيردي.. رائد الأوبرا الشعبية

عاش «جيبسبي فيردي» حياة طويلة ومات في أوج العز بعد أن شغل منصب سيناتور في المملكة الإيطالية. وتزامنت حياته والتحولات الجغرافية والسياسية الجذرية التي عرفها التاريخ الإيطالي عقب سقوط الإمبراطورية الرومانية، وانبثاق الأمة المستقلة التي لم يكن لها أي وجود فيما قبل، مما ولد لدى الإيطاليين الجدد الحاجة إلى رموز قادرين على التعبير عن هذا المشروع المثالي. وحينها أصبحت موسيقى «فيردي» بمنزلة الوقود الذي يؤجج المشاعر، على الرغم من أنها لم تكن تحكي عن تاريخ إيطاليا المعاصر، وأبطال أعماله لم تكن لهم نوايا سياسية. غير أن أصوات الجوقة في أوبرا Va Pensiero = امض أيها الفكر» أو «الوطن المقهور» تنم عن مزيج من الألم والأمل، وتكشف في نهاية الأمر عن علاقة وثقى بين المشهد المسرحي والتاريخ المباشر. ومما يثبت انغراس أعمال فيردي في تربة الواقع طبيعة ردود الأفعال التي كانت تثيرها. ففي أثناء عرض «معركة لينيانا» في سنة ١٨٤٩ بروما، وهي تحكي عن الحرب التي دارت بين اللومبارديين الجرمان والإمبراطور فريديريك باربروس في القرن الثاني عشر، وشحت النساء صدورهن بشارات ثلاثية الألوان: الأبيض والأحمر والأخضر تعبيرا عن الرغبة في راية وطنية ترفرف في سمائهن. وبذلك احتل «فيردي» صدارة الموسيقيين الوطنيين، محرزا السبق في هذا الشأن، على كل من «روسيني» و"بليني» و «دونيتسيتي» و «بوتشيني».

ذهب «غرامشي» في أحد بحوثه إلى أن الميلودراما هي خير ممثل للرواية في القرن التاسع عشر بإيطاليا. وحين اكتشف الكتاب بدورهم الواقعية والحقائقية، أعلن فيردي أنه يسعى إلى «ابتكار» الواقعية على خشبة المسرح، وفضل مسرح شكسبير على روايات «جيوفاني فيرغا»، ووجد في «ماكبث» و«عطيل» و«فالستاف» حقيقة أعمق، وأشد غموضا وحداثة. وتميزت أعماله بتمجيد العقل ونبذ كل ولاء كاثوليكي، والمناداة بالعدل. في أوبرا «قداس من أجل راحة الموتى» يرتل المنشد بنبرته الندية: «لاشيء سينجو من العقاب» يردده ثلاث مرات، وفي كل مرة تزداد نبرته خفوتا، فيما يشدد صوته على كلمة «لا شيء nihil» ثم يتفتت مشدوها، متلعثما، ويتحول إلى صمت مفزوع أمام الفراغ السحيق.

ومن السمات البارزة في أعمال «فيردي» انحيازه الدائم إلى الخاسرين. ذلك أن شخصياته دائمة الخسران، لأن المصلحة العامة والدولة والمواضعات الاجتماعية المضنية، كلها تبدو أقوى صلابة من المشاعر الشخصية. ولذا لا عجب في أن تصير «عايدة خاسرة» مثلها في ذلك مثل «ريجوليتو» و«مانريكو» و «فيوليطا» و«فيليب II» و «عطيل».

كان لاحتكاك «فيردي» بالمسرح الأوروبي تأثير جلي في مساره الموسيقي. فقد اشتغل على أعمال شكسبير وفولتير ((Alzira وفيكتور هوغو ((Hernani, Rigoletto وأوجين سكريب (الصلوات الصقلية - حفل تنكري) وألكسندر دوما الابن (La traviata) ولورد بايرون (I due Foscari - Il Corsro) وفريدريش شيلر (جان دارك -I Masnadieri - لويزه مولر - ضون كارلوس).

واستطاع وهو في عز شبابه أن يوفر لنفسه رصيدا إبداعيا مهما (١١ أوبرا) جعله يحلم باقتحام المسارح الباريسية، خصوصا بعد النجاح الذي حققه «إرناني» فيكتور هوغو. وفي العام ١٨٤٧ تسنى له تقديم بعض العروض الأوبرالية في فرنسا حيث سيلتقي من جديد بالمغنية الحسناء «جيسبينا ستريبوني» التي جسدت دور «أبيغالي» في أوبرا (نابوكو) ببراعة فائقة أدت ثمنها باهظا، فقد فقدت صوتها في أثناء العرض، وبعد ذلك توطدت علاقتها بفيردي وتطورت إلى زواج. وعلى الرغم من اندلاع ثورة ١٨٤٨ فإن الموسيقار الإيطالي العنيد ظل يتردد على باريس ويقدم عروضه هناك. ولم تخل علاقته ببعض الكتاب الفرنسيين من توتر. وهذا ما حدث بالفعل مع هوغو الذي رفض وضع الموسيقار أسفل أشعاره. وكان على فيردي أن ينتظر طويلا قبل أن تتاح له الفرصة سنة ١٨٥٥ لتقديم أوبرا (الصلوات الصقلية) التي اعتبرت تحديا للفن الغنائي الفرنسي.

وهي تتناول المذبحة التي نفذها الثوار الصقليون في حق القوات الفرنسية.

وقد لقيت نجاحا جماهيرا منقطع النظير، وعرضت ١٥٠ مرة عوض ٤٠ كما كان متوقعا، ورحب بها النقاد، وقال عنها الموسيقار «برليوز»: «بهذا العمل الجديد ارتقى فيردي إلى مرتبة عالية» أما فيردي فقد خرج من هذه المعركة منزوفا. يقول في هذا الصدد: لقد سببت لي (الصلوات) متاعب كثيرة، حتى إني لم أعد أدري هل سأعود إلى الكتابة أم لا".

لكن فيردي سيبدد هذا الشك، وسيواصل مسيرته المتألقة بأوبرات مثيرة للجدل، ساعيا إلى «تشييد» دراما قاسية كفيلة بـ «صرع ثور»، توفق بين الرؤيا السياسية والمتطلبات الفنية، وتتواجه في رحابها دواعي القلب ومستلزمات المصلحة العامة، السيادة الدينية والسلطة القديمة، الاستبداد والليبرالية. ومما يسر له هذا الطموح كونه فنانا لا يكف بحدسه الثاقب عن اختراق الحدود والبحث عن صيغ جديدة، كما أن معرفته بالمسرح الموسيقي الفاغنري، وذيوع الأشكال الأوبرالية التقليدية في إيطاليا، ولدا لديه شعورا بالضيق، فسارع إلى إدخال تعديلات أسلوبية على الأوبرا الإيطالية التي عانت كثيرا من الانغلاق والمحدودية، والشاهد على ذلك إبداعاته الموسيقية اللاحقة التي قدم فيها ألحانا مغترفة من الموسيقى المقدسة، بكل التنوعات الصوتية المرتبطة بالقرن الخامس عشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

عندما يغيب العظماء تظل ظلالهم رابضة بتلك الأمكنة التي مروا بها أو أقاموا لردح من الزمن، ويجد ميراثهم المشترك من يحيطه بالعناية اللازمة من باب تخليده وإكسابه دينامية التجدد والتطور. ويتخذ هذا التخليد أشكالا متعددة. لكنه في مدينة «بارما» مسقط رأس فيردي يقترن بحميمية خاصة، في حجم الحب الذي كان الموسيقار يكنه لهذه المدينة المتميزة بأطعمتها اللذيذة ونسائها الشهيات. ففي أحد الكهوف، التي لا تفتح أبوابها بسهولة، يلتقي مساء كل جمعة ومنذ سنة ١٩٤٣ أعضاء «نادي ٢٧» والرقم ٢٧ هو عدد الأوبرات التي ألفها فيردي، ويحمل كل عضو من هؤلاء الأعضاء السبعة والعشرين اسما من أسماء الأعمال التي خلفها الموسيقار. وفي كل لقاء يستمع «المتواطئون الفيرديون» كما يسمون أنفسهم، إلى موسيقى أبيهم الروحي، ثم يتحادثون حولها، ويستقبلون بعض الضيوف المشاهير.

يقول «Trouvere» الشاعر الغنائي، رئيس النادي: «لقد استطاع فيردي التعبير عن كل المشاعر والعواطف الإنسانية، عن الخير والشر، عن الحب والكراهية، عن الهوى والشبق، عن حب الأبناء وحب الوطن. ولذلك قال عنه الشاعر غابرييل دانونثيو: «إنه بكى وأحب من أجل الجميع، ونحن نقتات منه كما الخبز». وبالافتتان نفسه يتحدث الإيطاليون عن فيردي، بل إن بعضهم يترنمون بألحانه دون أن يعرفوا عنه شيئا. وفي غمرة الاحتفالات التي تقام منذ أسابيع عديدة، بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته، خصصت وسائل الإعلام الإيطالية والدولية حيزا مهما لتناول جوانب من حياة وإبداع هذا الموسيقار الذي تعلق به الإيطاليون أكثر من غيره. فقد كتبت عنه إحدى الصحف الإيطالية، في سياق ملف من عشرين صفحة، واصفة إياه بـ«إنه عبقري قروي، وفنان تفوح منه رائحة البصل» مؤكدة على البعد الوطني لموسيقاه وقدرته على «توحيد الطبقات» و«استنهاض كبرياء الشعوب». أما «مونيك فوت» مديرة المهرجان الدولي روما - أوروبا، فإنها تصور الحفاوة التي تستقبل بها عروضه كما لو أنها تعيد تأثيث مشهد أوبرالي من مشاهده الشهيرة. تقول: «في أثناء تقديم أوبرا (نابوكو)، على إحدى حلبات فيرونه، رأيت خمسة عشر ألف متفرج ينهضون وهم يرفعون قداحاتهم الموقدة، ويرددون لازمة «انطلق أيها الفكر» التي كادت تتحول إلى نشيد وطني».

هذا الالتفاف الشعبي حول أعمال فيردي لا يمكن تفسيره إلا بكون أنغامه تعكس مشاعر كل الإيطاليين، حتى إن الجمهور غالبا ما يتماهى مع أعضاء الجوقة الذين يمتلكون مقومات الشخصيات المسرحية. ومما يقوي هذه الشعبية أن فيردي عاش عصره بكل تجلياته السياسية، وكان من البرلمانيين الأوائل في إيطاليا. ومع ذلك لم يقبل في أي وقت من الأوقات بأن تتسرب السياسة إلى عمله الفني، على الرغم من أن بعض السياسيين حاولوا استغلال أعماله الفنية لأغراض نفعية، وغرب عن أذهانهم أن هذا الموسيقار، الذي شغل منصب سيناتور حتى أواخر أيامه، لم يكن يقنع بغير الحرية مسكنا. وهذا ما أهله لكسب ثقة الجميع ◆

مسرحية «تروفيري»، قدمت في ميلانو بمناسبة مرور ١٠٠ عام على مولد فيردي

http://w3.rz-berlin.mbg.de/cmp/verdi.html

موقع خاص بالفنان فيردي، يعرض لنا صوراً عنه، وعرضاً عن حياته.

التراث أفضل صورة للتعبير عن شخصية الأمة، ووسيلة للتقريب بين الشعوب. وعروض الفرق الموسيقية تحمل معاني العزف المقدم والزى الشعبي التقليدي، فهما أساسان يعكسان واقع الشعوب وتاريخها وحضارتها وعاداتها وتقاليدها كما يعتبران السفير الدائم لدى شعوب العالم، ويظهران من خلال ذلك عراقة وأصالة الواقع الحضاري.

الشهر الماضى حطت فرقة التراث الشعبي اللبناني الرحال في الكويت. وعلى مدى يومين قدمت عروضها التي نالت استحسان الجمهور لما تتمتع به الفرقة من أداء متناسق يعكس أصالة تراثنا العربي غناء وإبداعا.

الكويت - جمال بخيت

تقدم موسيقى ولوحات لأميرات القرون الوسطى

فرقة التراث الشعبي اللبناني

الزى في الرقصات الشعبية ليس مجرد رداء مبهر وجذاب يرتديه المؤدون ويحمل من الأهمية الكثير، إذ من خلال المؤدي نتعرف على عادات وتقاليد البلد الذي يؤدي رقصته. وتعتبر رقصة الدبكة اللبنانية من الرقصات الشعبية التي تشتهر بها لبنان عبر تاريخ طويل، كما أن الزي الشعبي لمؤدي هذه الرقصات قادم من عمق الحياة الاجتماعية ملون بحقب التاريخ. فحضارات بلاد الشام وجدت على المناطق الخصبة بجوار الأنهار وعلى الساحل، بداية من شمال الاسكندرية إلى جنوب العريش، متداخلة مع حضارات وادي الرافدين والحضارة المصرية القديمة، وكذلك حضارات اليمن والخليج العربي. لذا نجد أن العديد من مراسيم الاحتفال واللوحات الفنية والغناء متشابهة في المنطقة العربية الواسعة ولكنها تكاد تكون واحدة في بلاد الشام.

ويبقى في تراثنا العربي التخت الشرقي عملاقا من الخلف إلى السلف، يسري هذا التجمع الجميل في عروق الشرق يحكي قصة من قصص التراث الغنائي. التخت الشرقي يقدم اللحن القديم لألحان ما أعظم عذوبتها وحلاوتها، ويتقدم التخت الشرقي إيقاع منظم راقص غنائي يضيف لغة واحدة هي لغة التذوق الجمالي، إلى جانب نموذج من نماذج الملابس الرائعة ذات الألوان المنظمة في توحدها للقاء عين وذوق المتلقي رؤية وسماعا وتاريخا وتراثا.

يميز فرقة التراث اللبناني التخت الشرقي كخلفية أساسية والمكون من عود وقانون وناي وإيقاع ودفوف. التخت يحمل الموسيقى الشرقية العربية عبر إيقاعات تارة ينفرد بها العود مع الناي، وتارة القانون مع صوت الدفوف الرقيق. الإيقاعات الشرقية ترسم ملامح الرقصات المقدمة في تنظيم يتفق ولغة التلاقي الموسيقي والأداء الراقص. أصوات جميلة شجية تقدم الأزجال والأشعار بحناجر تحمل صفة الجمالية الصوتية خالية من نشاز أو بعد عن نص ومضمون الأغنية واللحن المصاحب لها.

يتمتع الفريق الراقص بحركات إيقاعية راقصة منضبطة ترتقي بسلاسة مع لغة الألوان التي تزين ملابس الراقصين والرقصات ليرى المشاهد هذه البانوراما المنسقة الجميلة في تكامل الإلقاء «الشعر الغنائي» الحركات الراقصة الإيقاعية. يغلف كل هذا العمل موسيقى التخت الشرقي الذي يحمل تنوعات تراثية في ما يقدم من لوحات مصاحبة.

> ”الصوت الجميل ودراسة الموسيقى شرطا الانضمام للفرقة، التي تعتمد على الألحان اللبنانية الفولكلورية، لتعبر بها عن عمق وحضارة الموسيقى اللبنانية“

د. إلياس كسرواني مؤسس ومدير الفرقة يلقي الضوء على مكونات الفرقة قائلا:

تضم الفرقة مجموعة من الأساتذة الموسيقيين والفنانين وعددا من طلبة السنوات المتقدمة في المعهد الوطني العالي للموسيقى ببيروت.

ولنا شروط في من ينضم إلى الفرقة منها الصوت الجميل في الأداء، وأن يكون عضو الفرقة مطلعا على علم الموسيقى دارسا لمبادئها، ووجوب معرفة تراثنا العربي بشموليته وإبداعاته.

هذه الشروط تتماشى مع الهدف الذي ننشده من تقديم الأعمال أو الاستعراضات الموسيقية وهو تقديم عمل يليق بعالم موسيقى التراث ومراعاة الأصالة في الاختيار لإمتاع المتلقي والوصول إلى لمس أوتار مسامعه وحسه. فالمتلقي المستمع العربي عذب في اختياره وبالتالي لابد أن نكون مستعدين لمقابلة هذا القادم إلينا، فوظيفة الفن الموسيقي الراقي هي المشاركة في السماع والأداء والحكم على ما يقدم.

فرقة التراث الشعبي اللبناني كل فرد فيها يشغل عمل فرقة كاملة، أدوار متعددة يستطيع كل عضو أن يقدمها، ويدخل ذلك في إطار شمولية الفنان. د. إلياس كسرواني مدير الفرقة يقول عن هذا المحتوى: كل فرد من فرقة التراث الشعبي اللبناني يلعب الأدوار التالية: الغناء المنفرد «الـ SOLO»، ويعزف بدوره على إحدى الآلات الموسيقية، ويؤدي بدوره رقص الدبكة اللبنانية والآرامية.

وعن مميزات فرقة التراث الشعبي اللبناني يقول د. إلياس كسرواني: من خلال عروضنا التي بدأت منذ سبعة أعوام نعتمد في برنامج فرقة التراث الشعبي اللبناني على تقديم جميع الألحان اللبنانية الموروثة، والتي تحمل عمق حضارة لبنان القديمة.

نحن نحمل إرثا موسيقيا كبيرا لابد أن يقدم بلغة الأصالة في اللحن التراثي الشعبي اللبناني، وكذلك نساهم في تقديم فنون أصالة الشعر الزجلي الذي أنشده أمراء الشعر اللبناني، ويشاركنا الأستاذ موسى زغيب أحد أهم الشعراء اللبنانيين. كذلك نستعين بمؤلفات العظيم جبران خليل جبران وشحرور الوادي، وخليل روكز ومساهمات شعراء كبار في دنيا الشعر.

وفي الرقص التراثي نعتمد في تقديم هذه الجزئية على الأصالة في الرقص التراثي المرتكز على دراسة العادات والطقوس الشعبية والاجتماعية في مواقع الألحان، وتبقى في السياق نفسه ميزة نواصل من خلال اجتهاداتنا الفنية أن نرقى ونجعل فرقة التراث اللبناني مدرسة في اعتماد العنصر الفولكلوري اللبناني معتمدين على رمزية الحركة والأداء قاصدين تتبع عادات المجتمع

د. إلياس كسرواني مع أعضاء الفرقة

حركات إيقاع راقص متميز

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النابعة من العمق الإنساني لنستطيع أن نتقدم لغة من الإجادة والتواصل.

نوعان من الزي ظهرت بهما الفرقة، عن السبب يقول د. كسرواني: هناك منهجية اختيار استطعنا أن نضع مقاييسها حين حضورنا للكويت. اتخذت نوعين من الملابس، الأول هو زي سهل البقاع القريب من الزي البدوي حتى يشعر أهل الكويت أنني قدمت لباسا أقرب إلى طبائع بلادهم. الزي الثاني جاء في جزء العمل الثاني حتى نهاية البرنامج وحمل زي جبل لبنان، ويمثل السنين الضاربة في التاريخ من العصور الوسطى عندما كانت لبنان عاصمتها دير القمر. واليوم نجد في قصور بيت الدين ودير القمر الطرطور على الرأس وهو لبس الأميرات اللبنانيات في العصور الوسطى، وهذا هو سبب اختياري لهذه المنهجية.

أما صناعة الملابس فتتم على الطلب بالاشتراك مع مهندس الكلوجرافيا لتحديد ما نريد. وما يتناسب مع العروض القادمة مثلا ربما يكون هناك تغيير طفيف، ولكنه ليس جذريا. فالملابس بشكلها الحالى كما ذكرت من قبل اختيار تاريخي أولا، وملاءمة عصرية اجتماعية تواكب الحاضر المكان والزمان ثانيا.

وعن تمويل الفرقة يقول د. كسرواني إنه الممول الأول والمؤسس للفرقة.

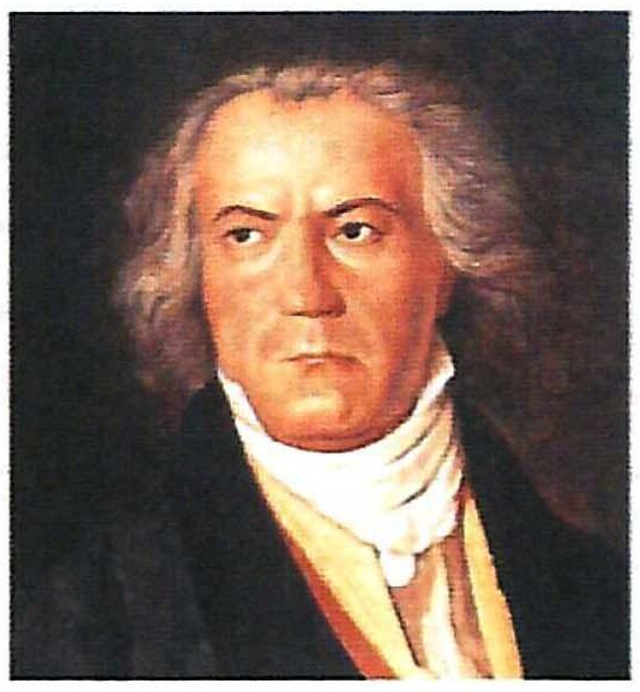
ويضيف: بعد تخرجي وحصولي على دكتوراه الدولة في علوم الموسيقى من جامعة السوربون بفرنسا، عدت وخصصت نفسي لموسيقات الشعوب وهذه ثمرة العديد من الأعمال والبرامج والمخططات التي أقوم بها في حقل موسيقات الشعوب، ومنها موسيقى شعبي أنا الذي هو لبنان.

الفرقة تأسست عام ١٩٩٤، وبدأنا بعدد قليل، إلا أن النمو مازال في حالة بطء والسبب هو أن اختيارنا لعضو الفرقة لابد أن يكون قارئا للنوتة ومؤهلا تأهيلا موسيقيا أكاديميا. وهنا تتميز عن فرق كثيرة في العالم، فكل أعضاء الفرقة يعزفون على آلة موسيقية ويغنون نمطا من أنماط الغناء الشرقي وكذلك هم مطلعون على الموشح والعقيدة والأدوار والموسيقات الشعبية اللبنانية والعربية وعلى حقبات الطرب الكلاسيكي والعربي العام بما يميزه من موسيقى مصرية لبداية هذا الجيل وعصر النهضة، وكذلك امتداد التراث اللبناني والمدارس اللبنانية الحالية التي لفنا إليها كالرحابنة أو وديع الصافي، أو التراث الشعبى القديم.

وأخيرا يتحدث كسرواني عن برنامج عروض الفرق القادم قائلا:

- نحن في مرحلة وضع النقاط على الحروف، هناك برامج قادمة في مهرجانات دولية كمهرجان فاس بالمغرب، وهناك دورة أوروبية مهمة قادمة تبدأ من السويد ثم بقية الدول الاسكندنافية هبوطا إلى أوروبا ◆

زى أميرات القرون الوسطى



في شهر مارس الماضي احتفل العالم بذكرى وفاة الموسيقي العبقري لود فيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧). وُلد بيتهوفن في مدينة «بون»، حيث الازدهار والسكون، ونهر الراين الذي يجري خلالها، وكان ميلاده في بيت متواضع به ثلاث حجرات رطبة ومعتمة، لكنه استطاع بفضل موهبته الفذة، أن يدشن اسمه كواحد من أعظم الموسيقيين في العالم.

د. محمد القاضي - المغرب

بيتهوفن... صاحب أعظم تسع سيمفونيات في تاريخ الموسيقى

كان بيتهوفن في عامه السابع عشر عندما دخل (فيينا) أول مرة في سنة ١٧٨٧م بعد تحرره من أبيه، الذي كان من طراز والد موزار البغيض، والذي لجأ مثله إلى كل الوسائل لاستغلال موهبة ابنه الطفل بصورة إجرامية، ولم يكن لأيهما من هدف إلا أن يجعل من طفله العبقري آلة تدر الذهب وتحفة يدهش بها سادة البلاطات.

ويوم دخل (فيينا) كان اسمها مدينة الأنغام وعاصمة موزار، ولم تمض إلا أسابيع حتى كتب إليه والده ينبئه بمرض أمه ويستعجله العودة، وعاد إلى (بون) ليجد أمه تموت بعلة في صدرها ليرى ملابسها تباع في السوق، وليهتم بأخويه الصغيرين.

وفي سنة ١٧٩٢م التحق بعاصمة النمسا من جديد لمتابعة دروسه الموسيقية وخلالها تلقى إرشادات من «هايدن»، كما تعمقت دراساته في مادة التطابق والتلحين الغنائي.

في سنة ١٧٩٠م كانت الثورة الفرنسية قد بدأت بالفعل، ولم تكن هذه الثورة بدويها الهائل مجرد حادث سياسي عظيم الشأن بل كانت حادثا اجتماعيا وحضاريا فذا، ذا آثار بعيدة في الحياة والحضارة والفن والعادات الاجتماعية.

وحدث نتيجة لهذا التغيير أثر عميق في بيئة الفنون وفي موطن نشأتها، وظهر أثر هذه الأفكار الديموقراطية النامية حتى قبيل الثورة، في الأدب والمسرح والموسيقى والأوبرا.

ولم تعد مهمة الموسيقى محصورة بصفة رئيسة على الترفيه عن عائلات الأمراء وسكان القصور، بل أصبحت الموسيقى في رعاية الطبقة المتوسطة التي كانت قد نهضت اجتماعيا وثقافيا بفضل الثورة الفرنسية. وكان بيتهوفن حتى في شبابه ديموقراطيا متحمسا، مقتنعا بالنظام الجمهوري، والواقع أنه كان أول موسيقي ألماني ذا معتقدات ومثل وغايات سياسية قوية، فقد تحمس لشعار الثورة الفرنسية (الحرية والإخاء والمساواة).

كما أنه افتتن وأعجب إعجابا فائقا بـ «نابليون»، إلى حد أن شعوره بخيبة الأمل لتخلي نابليون عن مثل الديموقراطية يُعد من أعنف صدمات حياته، وقد أهدى بيتهوفن أحد مؤلفاته التي تتميز بروعتها وشدة تأثيرها - (سيمفونية أرويكا) - إلى نابليون.

وعندما وصلت الأنباء إلى فيينا بأن نابليون قد نصب نفسه إمبراطورا على فرنسا، مزق بيتهوفن في غضب عنيف الإهداء الذي كتب على الصفحة الأولى من صفحات مدونة (الأرويكا) وداسه تحت قدميه، حيث سجل في هذه القضية من وجهة نظر بيتهوفن انحرافا عن الديموقراطية.

كان بيتهوفن يغني من كل قلبه وهو مريض وفقير ولا يجد للفن شرفا فوق هذا الشرف صار له كل ذلك الجلال في فنه ولكنه ظل فقيرا وهو يصور البطولة سمة من سمات الروح الإنسانية ويجعل فرح الناس وحزنهم لغة على بساطي النغم، ويخاطب كل عصر وكل جماعة وكل الرجال وكل الأزمنة.

كتب الذين ألفوا قبل بيتهوفن سيمفونيات لا عداد لها، كتب هايدن مائة سيمفونية، وكتب موزار إحدى وأربعين سيمفونية، وكتب الكثيرون غيرهما مئات السيمفوينات، أما هو فإن لدينا منه تسعا، كانت الأولى سنة ١٨٠٠م والتاسعة ١٨٢٤م.

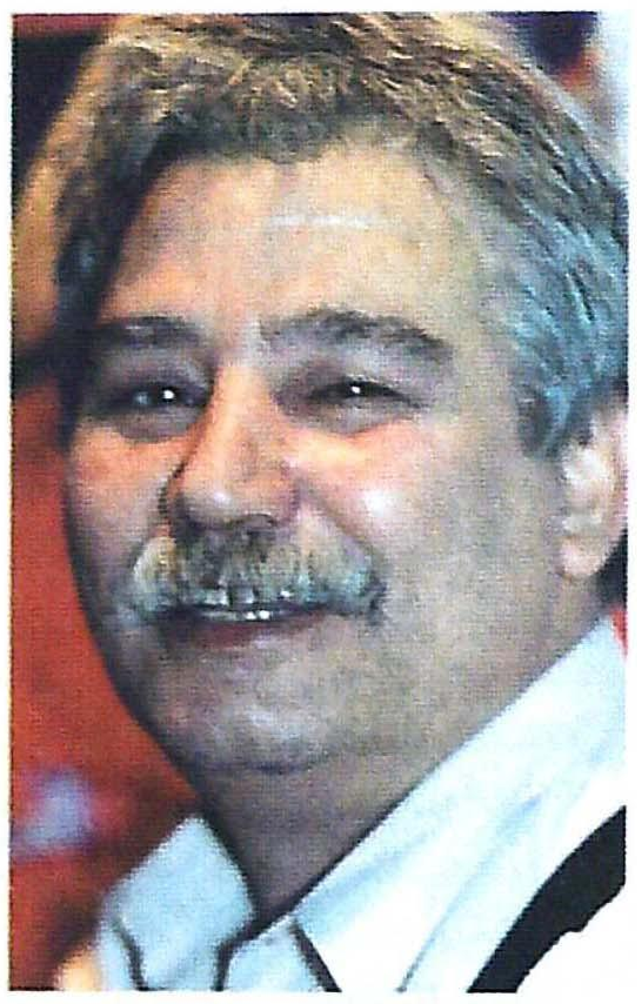
والسيمفونيات التسع تحتل أعظم شيء تحقق في تاريخ الموسيقى وافتتنت به جموع الشعب، كما افتتن به الهواة المدققون، ووصف هذه السيمفونيات بأنها موسيقى جماهيرية بالمعنى المعتاد فيه حط من شأنها فهي جماهيرية بمعنى أنها تعبر عن آمال جموع الشعب الكبيرة وعواصفها وأشجانها، بعد أن أثارتها أوجاع وغايات وأفراح وأمان مشتركة، والموسيقى هنا ذات طابع عالمي، أي أنها ليست ألمانية أو دينية فحسب، فيستطيع كل إنسان أن يتأثر بها بفضل بلاغتها وقوة تأثيرها ومظهرها الحماسي، بغض النظر عن اختلاف البلد أو اللغة أو العقيدة.

لقد أعلن بيتهوفن منذ سيمفونية (البطولة) وسيمفونية (القدر يقرع الباب) قصة الصراع بين جميع القوى المتنافرة بين الماضي والحاضر، بين إرادة الظروف والتجمع، بين الحقيقة والضلال، بين الواقع والمثل الأعلى، بين الإنسان والله، بين الوعي والمجهول، بين الزمان والمطلق، وهكذا دب الانفعال وبرزت مقولات الحياة العنيفة لأول مرة، وأعاد بيتهوفن خلق العالم كما يريده ويتصور في السيمفونية الغنائية، التاسعة الأخيرة، وختمه بانتصار إرادة الفرح والعبقرية.

إن بيتهوفن ظن أنه لم يؤلف شيئا حتى خلق السيمفونية التاسعة الأخيرة، درة بيتهوفن وكلمته الأخيرة إلى الإنسانية، التي أعطى فيها موعدا لكل إنسان في كل بلد، وبيتهوفن لا يتخيل هنا ولا يستوحي غير الموسيقى، ولا يفرض على الآلات أكثر من طاقتها، كما يعرفها المبدع وليس العالم أو العامل، وعمل بيتهوفن في السيمفونية الغنائية إنما هو محاولة موسقة الوجود، وتلك هي فرضية كبرى فنية لا يجرؤ عليها أي خيال مبدع، فلو أنيط ببيتهوفن أن يعيد إيجاد العالم، لم يكن يفعل أكثر مما فعل في السيمفونية الكبرى، هذا الحشد الكبير من الأصوات واللهجات والأوزان والأساليب التكنيكية التي خلقت مع هذه السيمفونية وهذا المعنى الكبير الذي ينطوي عليه اللحن الكبير في السيمفونية: إرادة الحرية والفرح، الإرادة التي يحققها الإنسان المغني على طريقة الحركة الأخيرة في السيمفونية.

بيتهوفن العملاق الفنان الحق، عابد الموسيقى والمتصوف والروحاني، الذي ودع الحياة عند غروب يوم ٢٦ مارس ١٨٢٧م، وعاصفة من الثلج تهبط من السماء على المدينة، ومشت فيينا في جنازة شعبية وفي الجو عبق من كهرباء موسيقية وتسابيح ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لا تدعي هذه السطور دراسة المسرح المصري في القرن التاسع عشر وتتبع أحداثه ويومياته التي حاول العديد من الباحثين تقصيها، وإنما تسعى إلى الاكتفاء والتركيز على أهم السمات والخصائص التي ميزت هذه المرحلة تحقيقا لهدف الاستفادة منها مستقبلا عبر مقارنتها مع ما تعيشه حركة المسرح في وقتنا الراهن، انطلاقا من أن ظاهرة الفعل المسرحي في المجتمع المصري تضرب في عمق التاريخ بغض النظر عن تحديد السمات والنماذج والمصطلحات التي تعددت مع تعدد الظواهر الدرامية، الأمر الذي حال وما يزال يحول دون الانغلاق على تعريف شامل واحد، لأن هذا اللهاث نحو تعريف محدد للعرض المسرحي يتناقض كما نرى مع استثمار فنون العرض في الفن المسرحي المعاصر من أجل تعميق روح الحياة في المسرح، والمسرح في الحياة، وتعميق دوره وضرورته في التطور الثقافي والحضاري.

د. عوني كرومي - ألمانيا

المسرح المصري: والتأثر بالنموذج الأوروبي في القرن التاسع عشر

لقد كان القرن التاسع عشر أفضل الأزمان وأسوأها، خيرها وشرها كما يقال، ففي هذا القرن حدثت تحولات كثيرة وسريعة في العالم بأسره، وعلى مستوى العديد من الأصعدة العلمية والفنية، وفي مجال السياسة والنظام العالمي الاقتصادي، وكذلك على مستوى الفكر والفلسفة، وعلى مستوى تطور الآلة والإنتاج الصناعي الرأسمالي، وكانت فترة صراع قوية بالذات في أوروبا، فرزت العديد من الظواهر الجديدة في الحياة والمجتمع، وكان تأثيرها واضحا في العديد من دول العالم، فقد شارفت خلالها العديد من الإمبراطوريات على نهايتها، وظهرت نظم اقتصادية وسياسية جديدة، وتحول النظام الرأسمالي إلى نظام امبريالي عالمي، يبحث عن المستعمرات ومنابع الثروات الوطنية الخام مثلما يبحث عن أسواق جديدة. وظهرت تحالفات ومصالح متعددة، أثرت بدورها في دول المنطقة وبالذات في مصر التي كانت تبحث لها عن مكانة مرموقة في داخل مجموعة دول حوض البحر الأبيض المتوسط، حيث ظهرت بوادر حركة الاستقلال والتخلص من الهيمنة العثمانية وسلكت طريق التطور والتحديث والتصنيع والتقدم والرغبة في مواكبة تطور العصر، ونمت طبقة صناعية وتجارية تسعى بدورها إلى شق طريقها متأثرة بالروح الأوروبية، ومسلحة بالروح التنويرية والانفتاح على ثقافات العالم بالتوافق مع نمو الشرائح والطبقات الاجتماعية الجديدة التي ارتبطت مصالحها مع مثيلتها في أوروبا.

وقد بدأت ملامح هذا التأثير تظهر جلية في مجالات عدة، سواء منها الاقتصادي أو الفكري، أو الأيديولوجي، أو على المستوى السياسي والتنظيمي.

لقد عكس المسرح خصائص هذه المرحلة وجسد طموحات هذه الشرائح وأفكارها في بناء مصر معاصرة حديثة ومتقدمة ونادى بقيم أخلاقية وفكرية في مجال العمل والحياة، فراح التبشير بتنظيمات اجتماعية وسياسية تعمل على التأثير في مراكز القرار السياسي وتتصدى لنقد كل أشكال التخلف الاجتماعي.

لهذا ظهرت إشكالية شائكة غير منعزلة عن تأثر الواقع المصري بالعلوم والتطور الصناعي والتقدم الحضاري الأوروبي في الواقع المصري الذي كان يعتمد على الإسلام دينا للدولة وعلى البنية الإقطاعية العسكرية نظاما للسياسة وعلى الصناعات اليدوية مهنة لطبقة الكادحين، وبشكل عام على الزراعة. إذ لم يتمكن رأس مال الوطني آنذاك من القيام بمهمة تصنيع البلد الذي بقي سوقا تجارية للصناعة الأوروبية من جهة، وللمنتجات الحيوانية والزراعية المحلية من جهة أخرى.

ارتبطت عملية التأثر هذه بمجمل الحياة الاجتماعية المتطلعة إلى الغرب في قمة زخم حركة التطور والتقدم والتوسع الاستعماري حيث لم يتركز الإعجاب والدهشة على تطور الفن فحسب وإنما على تطور الحياة والاستقرار السياسي في أوروبا، التي بدأت في صراعها مع العالم المتخلف صناعيا والمجاور لها أولا ثم البعيد عنها في المراحل اللاحقة، من أجل تأمين الأسواق واستيراد المواد الخام أو السيطرة على منابعها، وهو صراع ذو شقين بين الدول الصناعية ذاتها من ناحية، وبينها وبين العالم الآخر الذي يسعون إلى السيطرة عليه.

من خلال حركة الصراع الداخلية والخارجية هذه تباينت مواقف المصريين، فمنهم من رفض التعامل مع الغرب رفضا قاطعا والانغلاق على تقاليد الشرق وتقليديته، ومنهم من سعى إلى قبول الغرب من جهة العلم والتطور الصناعي ورفض الغرب ثقافيا وفكريا تحرزا من تأثير هذه الأفكار في مجرى الصراع من أجل الديموقراطية وإنهاء كل أشكال الاستبداد الشمولي. وهناك من سعى إلى الانفتاح على الغرب والتعامل معه كحقيقة قائمة. ولقد بلغ هذا السعي ذروته عند من دعا إلى الانصهار في الغرب وقطع أي صلة بجذوره التاريخية وبيئته المحلية. على النقيض من ذلك نادى البعض بالحوار البناء والنظرة النقدية المتفتحة إزاء ما وصل إليه الغرب من منجزات حضارية وثقافية. هذه الدعوة نلمسها بصورة ساطعة لدى الرواد الأوائل للمسرح العربي المعاصر.

إن الأخذ بالمسرح الأوروبي لم يخل من صدمة للمجتمع. لذا شنت في مواجهة التأثر بالمسرح الأوروبي حملة مضادة ومقاومة ضارية من ممثلي الفكر التقليدي المتزمت. وقد دافع ضد ردة الفعل هذه المسرحيون الأوائل بقوة ووضوح من خلال قناعتهم في التقدم، ومازال هذا الصراع محتدما حتى يومنا هذا، إلا أن ذلك حدا بالكثير من المسرحيين إلى البحث عن جذور الفعل المسرحي في الأدب العربي القديم وعن أشكاله الملموسة المتحققة دفاعا من أجل أصالة العرض وأهميته وتغييب مقولة البدعة والتقليد وتفنيد حجج من يحاول أن يحول دون تدفق المسرح الحديث متذرعا بعدم وجود جذور قومية لهذا الفن الذي يتناقض في زعمهم مع عقلية الإنسان العربي وطبيعته، بل لقد وصل البعض إلى حقيقة مفادها أن المسرح المتأثر بالمسرح الأوروبي هو مرحلة متقدمة لمسيرة المسرح في مصر، وإن المجتمع العربي قادر على تقبل هذا الشكل وتمثله والاستفادة منه في تكوين الشخصية الوطنية للمسرح العربي مادام تواصل التأثير المتبادل بين المسرحيين العالميين قائما يرفد كل منهم الآخر بتجاربه وإنجازاته، إذ يعتبر المسرحيون العرب أنفسهم جزءا من حركة المسرح في العالم بكل أشكاله وطرق التمثيل والتلقي فيه. ولكن صراعا آخر مازال قائما اليوم مثلما كان في الأمس بين أشكال الثقافة ومنتجيها، صراع بين الرقي والتدني، بين الجدية والاستسهال، بين الفكر الجاد النير وبين الآخر المظلم المتخلف، بين الاستهلاك والتخدير، وبين الجودة والرداءة.

لقد نظر المسرحيون الرواد إلى فن المسرح وفكرته نظرة منفتحة واعتقدوا أن بالإمكان سباكة المسرح عربيا من أجل خدمة المجتمع العربي. فعناصر العرض المسرحي تمتد بجذورها إلى مجتمعاتنا القديمة،الأمر الذي ساعد على تأكيد الهوية الوطنية والانكباب على دراسة التراث واستثماره من أجل تقليل التأثير الأوروبي في ثقافة المسرح، كما سعى البعض إلى الكشف عن الإبداع التاريخي بهدف الحفاظ على الشخصية المصرية المواكبة للتطور.

> "يحق للمسرح المصري أن يفتخر ويعتز بالكم الهائل من الموروث الذي يتجاوز القرن ونصف القرن، وبما حققه الرواد في مرحلة النهضة الحديثة"

يحق للمسرح المصري أن يفتخر ويعتز بالكم الهائل من الموروث الذي يتجاوز القرن ونصف القرن، وبما حققه الرواد في مرحلة النهضة الحديثة والذين قاموا بربط تاريخ وتجارب وأشكال وأنواع الفعل المسرحي التي عزز فيها كفاحه ربطا عضويا ضد كل التحديات التي تحاول اليوم مثلما حاولت بالأمس أن تلغي دور المسرح وضرورته بالحياة.

ومن هنا لابد من الاعتراف بأن شكل الفعل المسرحي في مصر في القرن التاسع عشر قد طغت عليه روحية الريف الذي لم يكن متهيئا آنذاك للدخول في منافسة مع المسرح الحديث الذي تلبس ببناء المعمار الثقافي للمدينة الناشئة والمتطورة ضمن نموذج المدن الأوروبية مثال القاهرة والإسكندرية التي بدأت تتسع وتأخذ شكل المدينة العامرة في كل أشكال بنائها الأساسي ومنها المسرح، والمسرح هنا كبناية نطلق عليه شكل العلبة الإيطالية، حيث شيدت الأوبرا والمسارح الأخرى مما دفع الفعل المسرحي لأن يتأثر بروحها وعناصرها، ولكن اهتمام المسرحيين المصريين بتكييف روحية الدراما الشعبية والواقع الاجتماعي جعلهم يحاولون تقديم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

موضوعات الواقع وتكييف النصوص لكي تتناسب مع وظائف وتقنيات المسرح الأوروبي الذي نشأ في المدينة. فالمدينة وحياتها كانت تتطلب نوعا آخر من الفن. فالأخذ بالنموذج الأوروبي هو نتيجة حتمية لتطور المدينة في مصر. وهذا لا يقلل من قيمة البداية لرواد الحركة الحديثة للمسرح في مصر، الذين كانوا ينظرون إلى أنفسهم كونهم مؤسسين للمسرح بشكل مطلق وينظرون إلى عملهم كونه بداية غير مسبوقة، لأن المسرح كما هي الحياة على استعداد لتقبل التغييرات والتطورات المتفاعلة في داخل المجتمع.

إذا أخذنا تطور المدينة سببا أساسيا للتأثر بالمسرح الأوروبي فإن علينا ألا ننسى الأسباب الذاتية المتصلة بجسم الثقافة المصرية، فدرامية التراث الأدبي ووجود الفعل المسرحي في العديد من الأشكال الأدبية (الشعرية والنثرية) كالمقامة والأسطورة والحكايات ونصوص خيال الظل والقراقوز أسباب ممهدة وأرضية خصبة للأخذ بهذا التأثير الذي عززته أيضا أشكال فن العرض الشائعة في الحياة الاجتماعية مثل السامر، الحكواتي، المحبظين، التي هي جزء أيضا من روحية الاحتفالية في داخل المجتمع المصري والتي أعطت قوة دفع لهذا التأثير.

كما أسهم وجود الأدباء والشعراء والمترجمين والمعدين المصريين الذين تأثروا بشكل الحياة والثقافة الأوروبية لتحمسهم البالغ للأخذ بالمسرح الأوروبي نموذجا متقدما لطموحاتهم. وكذلك المشاهدون والمبعوثون الذين درسوا في أوروبا استطاعوا أن يدركوا معنى ومغزى المسرح الحديث والذين دعوا بكتاباتهم إلى تبني المسرح واحترامه والتنظير له والدفاع عنه، ولا ننسى هنا المؤسسة (السلطة آنذاك) التي كانت تطمح إلى بناء المسارح وتشجيع الفنانين وتقديم الحماية والعون لهم، إذ كانت تسعى إلى تحوير العديد من الفضاءات إلى أماكن تتناسب مع شكل العرض المسرحي. فالرعاية الرسمية والتشجيع الحكومي كانا يطمحان آنذاك إلى تحويل مصر لتصبح جزءا من أوروبا التي تفترش ضفاف البحر الأبيض المتوسط.

لقد أكدت العديد من الدراسات والأبحاث ومذكرات الرحالة الأجانب أن فنون العرض كانت قائمة بأشكالها الشعبية ومنتشرة في المدن والريف المصري، وأن لها سمات وخصائص قائمة بذاتها، والتي هي امتداد لأشكال العروض الغارقة في القدم، والتي كانت الاحتفالات والمناسبات الدينية والاجتماعية موعدا لنشاطهم مثلما كان فضاء البيت والقصور إلى جانب المقاهي والساحات العامة والحدائق وشواطئ البحر مكانا لعروضهم. وكانت هذه العروض تتناسب مع فهم وإدراك الشرائح الاجتماعية من الفلاحين والعمال المأجورين والكسبة، وتعبر عن نزوع الوعي الشعبي للتسلية والمتعة، كما كانت في الوقت ذاته انعكاسا لطبيعة هذه الشرائح ودورها في المجتمع المصري. إلى جانب تمثيلها من جانب آخر بقايا المسرح الشعبي الذي ازدهر في فترات تاريخية سابقة.

فالمسرح وفنون العرض الدرامية لها جذور في المجتمع المصري يعود تاريخها إلى الفترة الفرعونية القديمة بشكليها الطقس الديني والاجتماعي الحياتي، ومن المؤسف أن هذه الأشكال تدهورت مع ما تدهور في القرون التالية وبخاصة في الحقبة العثمانية إذ انحسرت إلى أدنى مستوياتها المعرفية وتقنياتها الفنية، بسبب الروح المحافظة التي سيطرت على أجواء المدينة فانسحبت إلى الأرياف بأشكالها المتدنية، وبقيت بعض تأثيراتها في المدينة لدى الشرائح الدنيا المحرومة من الثقافة والفن والتعليم الراقي، كمحاولة لاستخدامها شكلا من أشكال التعبير عن همومها الاجتماعية والسياسية، ووسيلة من وسائل الترفيه والمتعة في المناسبات الدينية والدنيوية، ومن أهم الأسباب التي أدت إلى عدم تطور هذه الأشكال الدرامية المسرحية في مقابل التطور الاجتماعي لدى الشرائح الجديدة، النظرة المتدنية لهذه الفنون من قبل الشرائح المتعلمة والمثقفة التي انبهرت بالفنون الأوروبية، واعتبرت المسرحية الأوروبية المكتوبة، مترجمة كانت أو مؤلفة، الشكل الوحيد الراقي للمسرح، فاتفقت بذلك مع الفئات المحافظة والنظرة السلفية للفنون الشعبية التي رأت فيها مروقا وخروجا على الدين والعادات، والتقاليد، واعتبرت وما زالت تعتبر الفن المسرحي مؤججا للصراع بين الجديد والقديم ومحرضا على العصيان والتمرد، رافدا الوعي الاجتماعي بأفكار هدامة مريعة، بينما تسعى هذه الفئات في الحقيقة إلى الإطباق على هذا الوعي برغباتها في التسلط والسلطة. لهذا عمدت إلى تشويه الفن بشكل عام وتعميته وإملاء شروطها التعسفية عليه وبخاصة في جانبيه الاجتماعي والأخلاقي لعزله عن المجتمع وإبعاد المتنورين، وحصره في دائرة ضيقة مستخدمين في ذلك حجج المثقفين في تدني مستوى الفنون الشعبية، الأمر الذي أدى إلى زعزعة الثقة بدورها وتأثيرها في الشرائح الاجتماعية الشعبية التي حاولت بكل الوسائل التمسك بها واستغلالها في التعبير عن طموحاتها وتطلعاتها بالتقدم والتحرر من أسر الاستغلال والتعسف.

"أدرك المحافظون منذ زمن بعيد قدرة المسرح على التغيير، وعلى إثارة الوعي، ولهذا وقفوا منه، منذ فترة مبكرة، موقفا معاديا، محرضين ضده السلطة والمجتمع"

إن العقلية المحافظة التي وقفت ضد كل فكر تنويري مجدد، استثمرت موقفها من المسرح الشعبي للنيل من المسرح الحديث، حيث رفضت الأول بحجة التدني والسوقية، ورفضت الثاني بالحجة نفسها إضافة إلى اتهامها إياه بالإخلال بالبنية العقلية والتقاليد، فما أسهل ما يتهم به المسرح بسبب وجود المرأة كشخصية أو ممثلة في العرض المسرحي بالفسق والمجون، لأن المسرح كان يتطرق آنذاك إلى المخفي والمستور من ظواهر المجتمع مثل علاقات العائلة، الزواج، الطلاق، وحرية الفرد التي نظر إليها المحافظون كعنصر تهديد لقيم المجتمع وتماسكه. لقد أدرك المحافظون منذ زمن بعيد قدرة المسرح على التغيير، وعلى إثارة الوعي، ولهذا وقفوا منه منذ فترة مبكرة موقفا معاديا محرضين ضده السلطة والمجتمع. أما المسرحيون المتنورون والمتأثرون بالثقافة والحضارة الأوروبية فإنهم وجدوا في المسرح الشعبي صورة من صور التخلف الاجتماعي والتدني في الذوق، لهذا عمدوا إلى إنهاء وجوده والابتعاد عن أشكاله وممارساته، لأن المسرح الشعبي هو الآخر كان مبتليا بالدجالين والمتخلفين والأميين والجهلة والمرتزقة الذين يفتقدون إلى الموقف وإلى الرؤية الجادة. لهذا عمد رواد المسرح الفني الحديث إلى الكفاح ضد النظرة السلفية المتخلفة من جهة وضد المستوى الفني المتدني للمسرح الشعبي من جهة أخرى، وعملوا بأشكال مختلفة ومتنوعة، فمنهم من استثمر الموروث الشعبي وتقاليده وروحه فجاء نشاطهم تواصلا وتطورا طبيعيا تفرضه احتياجات المرحلة، ومنهم من رفض الأسلوب الشعبي وذهب بعيدا في تطرفه إلى حد استنساخ وتقليد التجربة الأوروبية بكل مواصفاتها وأبعادها وأفكارها، مما قلل من تأثير المسرح في المجتمع، خاصة داخل الشرائح الاجتماعية الواسعة واقتصرت العملية الفنية على النخبة.

"اتسم الرواد بتعدد المواهب وامتلاك العديد من الاهتمامات مثل الشعر، القصة، الغناء، العزف، العمل الصحافي، النقد الكتابات السياسية، التمثيل، والإخراج... وقد أتقن بعضهم، إلى جانب اللغة العربية، اللهجات المحلية و اللغات العالمية مثل التركية، الفرنسية والإيطالية، والإنجليزية مما ساعدهم على الترجمة والإعداد والتمصير وبالتالي التأليف"

لهذا نستطيع أن نقول إن رواد النهضة الحديثة قد نظروا بشكل عام إلى العمل المسرحي كأداة للتنوير والتثقيف والتحضر والتمدن والتأدب والتعلم والتعليم، كل من منطلقه الأخلاقي وقيمه المعرفية، وأكدوا ودافعوا عن شكل المسرح الأوروبي الحديث ضد المفهوم المحافظ والنظرة الدونية للمسرح، انطلاقا من أن اتهامات السلفيين التي أطلقوها ضد المسرح الشعبي لا يمكن أن تنطبق على المسرح الحديث مؤكدين قدرة المسرح التأثيرية في أفئدة وعقول الشباب، وقدرة المسرح على تعرية وكشف نواقص المجتمع وعلى التعليم والتثقيف والتهذيب للأجيال القادمة، كما أكد العديد منهم على الجانب النفسي والاجتماعي للمسرح وأهميته في بناء شخصية الفرد الطامح لبناء المستقبل الأفضل، والتأكيد على قدرة الإنسان صانع الحياة، كما اهتموا بالمسرح لقدرته على الكشف عن المواهب والقدرات والملكات الفردية.

ومن هنا يمكن لنا أن نلمس أهم إشكالية صادفها الرواد في عملهم في القرن التاسع عشر ألا وهي العلاقة المتخلخلة بين ثقافة النخبة المتعلمة وثقافة المجتمع الآنية والموروثة، فرواد المسرح الحديث في بداية النهضة المصرية كانوا من النخبة وحاولوا أن يستمدوا مرجعيتهم من المسرح الأوروبي وبالذات إيطاليا وفرنسا. ولهذا نادرا ما نجد من استطاع أن يوفق بين الطموح والواقع، بين رسالة المسرح والمتلقي، الأمر الذي أدى إلى ترك الكثير منهم العمل في المسرح، فمنهم من هاجر ومنهم من اعتزل والآخر توجه وجهات أخرى بعد أن استنفد المسرح فعاليته الاجتماعية والسياسية، حيث توجه الكثير منهم إلى العمل السياسي أو إلى التجارة والصناعة. فالمسرح الحديث ارتبط بالفئة المستنيرة التي سعت إلى التقدم والتحضر، والتي ارتبطت بالنموذج الأوروبي والمرجعية الأوروبية للمسرح والتي أحبطت طموحاتها في التغيير واصطدمت مواقفها بالتيارات المحافظة التي سعت هي الأخرى إلى الهيمنة عبر النشاط الثقافي المراد.

ومن خلال البعثات التبشيرية حاولت البلدان الأوروبية استثمار الظواهر الأوروبية والفنية والثقافية، ومنها المسرح في التبشير بأيديولوجية المجتمع المدني الذي يساعد على فرض السيطرة، ولكن على الرغم من ذلك نجد أن أكثر المسرحيين الرواد وهم النخبة المثقفة، كانوا يهدفون من خلال المسرح إلى تحرير المجتمع من الجهل والتخلف وخلق مجتمع المساواة والحرية والعدالة، وهنا دخلوا في تناقض آخر بين الهوية والأصالة وبين الانفتاح ومواكبة التطور الحاصل في الدول الأوروبية، ولا يعني هذا أن المسرح حصل على حرية التعبير كاملة فقد استثمرت بعض القوى المسرح في مرحلة ما قبل استلامها للسلطة مستغلة إياه كوسيلة من وسائل التحريض وخلق الرأي العام. ولكن بعد استتباب الأمر لها حاولت أن تغير من وظيفة المسرح التنويرية وتحويله إلى وسيلة من وسائل الدعاية أو المتعة والتسلية المحضة، كما استخدم أحيانا للتنفيس وامتصاص النقمة.

كانت موضوعات الحرية والاستقلال من أهم الموضوعات التي وسمت المسرح في القرن التاسع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشر وتوجهت ضد جميع أشكال الاحتلال والتبعية السياسية والعثمانية رابطة ذلك بالكفاح ضد التخلف، وهيمنة الطبقية الإقطاعية وتعسف الدولة الاستغلالية المتمسكة بالروح العسكرية، وبالتنوير والتحديث وديمقراطية المجتمع وإدانة كل أشكال التخلف الاجتماعي والانغلاق الفكري والتقوقع الذاتي (عشائريا، طائفيا، دينيا).

ولهذا استطاع المسرح المصري من خلال تناوله الموضوعة الاجتماعية أن يؤثر في جمهوره ويزيد من ترابطه معه، مكتشفا أساليب متعددة لتحريضه وتثويره عبر تحويل الرمز المقدم إلى واقع معيش في مخيلة مشاهديه، وذلك باستعمال الأسماء والمفردات والكلمات إلى جانب اللهجة وطبيعتها وتحويل الأحداث وأشكال الصراع إلى وسائل مثيرة تتضمن المعنى والغاية المقصورة من العرض. وقد كان ذلك سببا في ظهور الرقابة بأشكالها المتعددة، رقابة السلطة من خلال المؤسسات المشرفة على فحص النص منذ ولادته إلي مراحل العرض، وفي أحيان أخرى إلى ما بعد العرض حيث يمنع رجل المسرح من الاشتغال لاحقا بالمسرح، فكثيرا ما كانت هذه الرقابة بشقيها السلطوي والاجتماعي تتصدى إلى العروض وتساهم بالحذف والتغيير أو بمنع العرض أو اقتحام دور العرض المسرحي ومنع فرقها من الاستمرار. ويمكن لنا أن نجمل اتجاهات هذه المرحلة بما يلي:

أولا: المسرح كوسيلة تنويرية وتحريضية تسهم في تغيير الوعي الاجتماعي وتبشر بأهداف وطموحات وأخلاق الطليعة الاجتماعية التي تعمل على التغيير.

ثانيا: وسيلة للتعبير والتظاهر والدعاية لطموحات وأهداف شريحة اجتماعية أمسكت بزمام السلطة لتعزيز قوتها وسيطرتها من خلاله وأيضا للترفيه والمتعة والتسلية والتباهي.

ثالثا: محاولة السلطة تحجيم المسرح وحصره في أضيق المجالات التربوية والتعليمية والترفيهية، وإبعاده عن الحياة السياسية. فكثيرا ما كان ينظر إلى المسرح بروحية الشك والريبة، مما دفع بالكثير إلى مراقبته والحد من نشاطه وبالتالي تكفيره واستخراج الخزين القديم في اتهامه بشتى التهم التي توقف تطوره وتحدد مساحته في مجال الثقافة إذا لم يكن في مقدورها استثماره في التنفيس وامتصاص النقمة والتخدير الاجتماعي.

من أجل مقاربة المسرح المصري في القرن التاسع عشر علينا أن نتعرف على العنصر البشري الذي ساهم في إنتاجه آنذاك من المثقفين وأبناء الشرائح الاجتماعية الناهضة في مجال التجارة والصناعة، والذين جاؤوا إلى المسرح بدوافع سياسية محاولين من خلاله التعبير عن الطموحات الاجتماعية القومية. فلقد انخرطوا في فعالية ثقافية حضارية ممزوجة بحب الفن والرغبة في الكشف عن مواهبهم وقابليتهم الإبداعية. كانوا هواة بروحهم ومحترفين في طموحاتهم وأحلامهم. كانوا ثوريين في سلوكهم وحياتهم التي عاشوها بالتزامن مع صمود الطبقة الجديدة والشرائح الاجتماعية التي كانت تطمح إلى التغيير، لهذا حاولوا أن يعبروا عن قناعتهم الثورية من خلال الفن المسرحي الذي أصبح يوازي إلى حد كبير دورهم في النشاط الثوري التحريضي والاجتماعي والسياسي، بل وجد البعض منهم أن شكل العرض المسرحي تعبير عن هذا النشاط.

كما قيّم البعض منهم المسعى الثوري وعمله ومكانته الاجتماعية ودوره من خلال وعيه بأهمية الفنان في المجتمعات الأوروبية المتقدمة التي عاش ودرس في معاهدها، كما تأثر البعض الآخر بالعائدين من أوروبا مثل يعقوب صنوع ورفاعة الطهطاوي الذين قيموا عاليا دور الفنان وأهميته في عملية التغيير الاجتماعي، حيث أكد الجميع في أحاديثهم على المستوى الاجتماعي اللائق الذي يحتله الفنان في تلك المجتمعات التي كانت تنظر إلى الفنان المسرحي كمثال وقدوة في الأخلاق والتمسك بالقيم الإنسانية.

لقد عاش الفنان المسرحي المصري في تناقضات عديدة وثنائيات مختلفة، فمرة يحترم الفنان لذاته وقناعته ومرة ثانية ينتظر من السلطة أن تقيمه وتمنحه الألقاب والصفات (مثل موليير مصر التي أطلقها الخديوي على يعقوب صنوع) ومرة نجد أن الحاكم يغضب على الفنان فيحاول أن يقيمه بمنظور الفهم الشعبي المتدني، ومرة بمقياس السوقية التي كانت شائعة في الحياة آنذاك، ليس بهدف معين بقدر ما كان يسعى إلى هدم استعداداته ومواقفه. ومازالت إلى اليوم هذه المكانة معادلة صعبة على مستوى الشارع، ومازالت حتى الآن تؤرق حياة الفنان وتشكل اكثر إشكاليات معاناته وغربته.

لقد اتسم الرواد بتعدد المواهب والقابليات والتنوع وامتلاك العديد من الاهتمامات مثل الشعر، الأدب، القصة، الغناء، العزف، العمل الصحفي، النقد، الكتابات السياسية، التمثيل، والإخراج وقد أتقن بعضهم إلى جانب اللغة العربية اللهجات

> رواد المسرح الحديث في بداية النهضة كانوا من النخبة. وحاولوا أن يستمدوا مرجعيتهم من المسرح الأوروبي وبالذات إيطاليا وفرنسا. ولهذا نادرا ما نجد من استطاع أن يوفق بين الطموح والواقع، وبين رسالة المسرح والمتلقي

المحلية واللغات العالمية مثل التركية، الفرنسية، الإيطالية، الإنجليزية، مما ساعدهم على الترجمة والإعداد والتمصير وبالتالي التأليف مثلما ساعدهم على القراءة والتثقف بالدراما العالمية وتفهم عمل الفرق الزائرة، وأغنى قدراتهم ومنح أعمالهم أبعادا منفتحة بعيدة عن الانغلاق والتقوقع وزودهم بإمكان الربط والتفاعل بين النص والمؤدي، بين الفكرة والواقع الاجتماعي، بين الذائقة الاجتماعية والتقييم الجمالي.

لقد اختلفت النصوص المقدمة على المسرح المصري وتباينت في مستواها وجودتها. فمنها المؤلف والمترجم والمعد والممصر، ومنها ما اعتمد في مادته على التراث الشعبي الشفهي والمكتوب، ومنها من أخذ الأحداث والشخصيات التاريخية برؤيا وقراءة معاصرة. وإلى جانب هذه وتلك كتبت مسرحيات مستمدة من الواقع والحياة المعاصرة وشخصيات ابن البلد وحياته وسلوكه، متأثرين بالمسرحيين الأوروبيين الكلاسيكيين مثل راسين وكورنيه وموليير وشكسبير الذين كانوا نموذجا أيضا للكتاب المحدثين في أوروبا ذاتها، وهذا ما نراه جليا عند يعقوب صنوع.

فعلى مستوى اللغة ظهرت أساليب وأشكال مختلفة، وبرزت إشكاليات مازالت قائمة إلى يومنا هذا، مثل إشكالية البحث عن لغة مناسبة للنص المسرحي تتفق مع أسلوب ومستوى العرض، فقد دخلت الفصحى بكل أشكالها الشعرية والنثرية وتميز الحوار بكل أشكال البلاغة من حوار مسجوع إلى لغة سهلة غير متكلفة وحوار مرن يلائم تطور الأحداث ونمو الشخصيات إلى حوار يلائم الشخصيات ومستواها الطبقي والاجتماعي،ونزولا إلى محاكاة عامة الناس بحوار يعتمد على المفارقة والإضحاك وخلق التناقض وإشاعة النادر من اللهجات التي تداخلت فيها المفردات المصرية القديمة والحديثة المستقاة من اللغات الضاربة في القدم، إلى اللغات الحديثة الممزوجة بمفردات لغات أوروبية ابتداء من اليونانية وانتهاء بالإنكليزية. كما تأثرت لغة النص بلغة المجتمع آنذاك، ولغة المبدع ذاته وثقافته مع مراعاة الانسجام مع لغة العامة من جهة ولغة النخبة من جهة أخرى، يحدد ذلك نوع المسرحية فيما إذا كانت تاريخية أو معاصرة، باختصار كانت لغة النص المسرحي بشقيه المكتوب والممثل تعكس بشكل واضح ازدواجية اللغة في القرن التاسع عشر على مستوى المحكي والملفوظ، المتعارف عليه في الحياة اليومية أو المنشور والمطبوع في كتب الأدب والصحافة ودوائر الدولة، على الرغم من أن معظم المحاولات الأساسية كانت تكتب باللهجات المحلية من أجل مواكبة مستوى وعي الجمهور، كما جرت كتابة بعضها باللغة الفصيحة تأكيدا على البعد القومي في صراعه مع سياسة التتريك، وفي المقابل ذهب البعض إلى استعمال مفردات الحياة اليومية ذي الطابع التهريجي حتى وصلت اللغة في بعض المشاهد إلى درجة السوقية والابتذال واستعمال الألفاظ النابية بهدف الإضحاك فحسب. وإذا ما علمنا أن اللغة العربية الفصيحة في القرن التاسع عشر لم تكن بالرقي والسلاسة المطلوبة أدركنا محنة المحكية معها التي طغت عليها المفردات التركية والفارسية إلى جانب اللغات الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية التي ازداد استعمالها وسط الشرائح الأرستقراطية المصرية في هذه الفترة، مما كان له تأثير كبير في لغة النص المسرحي المصري المكتوب والممثل إلى إشكالية النص المكتوب للقراءة والذي قدم على المسرح من خلال الفرق المسرحية القائمة آنذاك، حيث نعثر إلى يومنا هذا على نصوص منشورة لم تر النور على المسرح، وقد اختل التوازن بين المنشور وبين ما يقدم منها على المسارح مما قلل حماس الأدباء والشعراء في الكتابة والترجمة للمسرح. ومع هذا اتسم المسرح المصري المنشور والممثل بسعيه إلى الاستفادة من التاريخ والاعتماد على وقائعه وأحداثه، ليس بهدف إعادة إنتاجه ثانية وإنما للاستفادة منه في تغريب الواقع والتأكيد على المعاني الجميلة والحميدة، الأخلاقية منها والسياسية، مدركين احتواء التاريخ على مادة ثرية وغنية ليس فقط لعلاقته بالوعي الجمعي للمجتمع، إنما هي مادة جاهزة متوافر فيها الحكاية والحبكة والشخصيات والحوار والأحداث والأجواء المثيرة الممتعة للمشاهدة آنذاك، لأن الأحداث التاريخية تمنح القدرة للمشاهد اللعب مع العرض من خلال الخيال والتخيل، وتزيد متعته في دخول عالم المغامرة والصراع، من دون أن يقع الحدث عليه شخصيا بقدر ما يكتسب من خلال ما يراه ويعايشه خبرة وتجربة تغني مجال معرفته وتعمق وعيه بالحياة والوجود الضروري في صراعه السياسي. وهو أسلوب يحمل في كنفه تطوير فن الحكواتي، وهذا ليس جديدا على المسرح في العالم بقدر ما هو مهم في أسلوب التقديم والمميز في تناول المسرحيين المصريين. إنهم لم يكتفوا بتناول تاريخ حقبة زمنية معينة متصلة بالتاريخ العربي لمصر إنما تعاملوا مع التاريخ الإنساني المنفتح للمنطقة وأعادوا صياغته باللغة العربية كونه تاريخا متصلا، لهذا لم يتوقفوا أمام التاريخ الديني أو السياسي فقط إنما تجاوزوا ذلك لرصد كل أحداث التاريخ الذي في مقدوره تسليط الضوء على الواقع المعيش والحياة المشتركة للبشر، وكأن التاريخ ذاكرة جمعية متواصلة غير مندثرة منذ الشواهد الأولى لبدء الحياة على أرض مصر إلى اللحظة المعاصرة بصياغة تجعل من اللغة العربية المعاصرة امتدادا لها. لهذا نجد أن المسرح المصري في القرن التاسع عشر وجد فسحة

> إلى جانب موضوعات كثيرة كانت موضوعة الحرية والاستقلال من أهم الموضوعات التي وسمت المسرح في القرن التاسع عشر، وتوجهت ضد جميع أشكال الاحتلال والتبعية السياسية رابطة ذلك بالكفاح ضد التخلف وهيمنة الطبقة الإقطاعية وتعسف الدولة والاستغلالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زمانية ومكانية في انتقاء ما يناسب العرض المسرحي من أحداث تاريخية كوسيلة وليس كتوثيق لأجل إسقاط حجة المحافظين في اتهام المسرح وكذلك خوفا من السقوط في رموز الواقع المعيش.

ولكي نعطي مثالا ناصعا إلى ما ذهبنا إليه، نأخذ يعقوب صنوع واحدا من أهم الأمثلة. فقد درس وتعلم في أوروبا وتداخلت تربيته وتعليمه بالروح التنويرية، حظي بالرعاية والمساعدة والإسناد من قبل السلطة آنذاك، لأن المشروع الثقافي الطموح الذي عاشته مصر كان الأرض الخصبة لتقبل أفكاره ومفاهيمه السياسية والفكرية والفنية. فهو متعدد المواهب والاختصاصات، سجل حياته وواقعة السياسي عبر مسرحياته التي أعطت صورة دقيقة عن أفكاره متأثرا بموليير وما قاساه وعاناه في القرون الوسطى، حتى نجد هذا التقارب شديد الشبه لصنوع وعصره، كتب وأخرج أكثر من ثلاثين مسرحية، بعضها شهدتها المسارح المصرية والبعض الآخر أخذ طريقه إلى النشر عبر صحافته، ولقد جمع العديد من الدارسين نصوصه ونشر بعضها بعد تحقيقها، مثل الدكتور محمد يوسف نجم، والدكتور أنور لوقا، والدكتوره نجوى عانوس، وآخرون كثر، نشروا نصوصه وقدموا الدراسات العديدة حوله وحول مسرحه، منهم الدكتور محمد علي الخزاعي الذي استطاع أن يقدمه بكل موضوعية.

عمل صنوع ما يقارب اثني عشر عاما بعد تخرجه من إيطاليا في المسرح المصري وكتب مسرحياته باللغة العربية المحكية والفصيحة كما نشر وترجم العديد منها إلى اللغة الإيطالية والفرنسية وأعد الكثير، فقد كتب المسرحية ذات الفصل الواحد، وكذلك كتب المسرحيات الطويلة ذات الفصول الخمسة، وأخرج العديد منها ومثل في بعضها، نفي من مصر بسبب مواقفه السياسية بعد أن حقق الكثير في مجال الفن المسرحي، أتقن عددا كبيرا من اللغات التي ساعدته على التعرف على المسرح العالمي بلغاته الأصلية، وفي كتابة أعماله التي أدخل فيها العديد من اللهجات والمفردات والكلمات، ارتجل الشعر وكتب النثر وعمل في مجال الصحافة الذي لم يكن دوره فيه بأقل من دوره في المسرح، تميز بقدرات تمثيلية وخطابية وقدرة ابتكار وارتجال وسرعة بديهة في التمثيل مثل ما هي في التأليف، حتى لا تبدو نصوص مسرحياته غير مكتملة، تكتمل في أثناء العرض وتأخذ مداها من خلال تلقي الجمهور وتفاعله مع العرض.

قدم أعماله على مسرح الخديوي الخاص في سراي قصر النيل بالروح الشرقية الاجتماعية ذات المعاني والموضوعات الأخلاقية. كما تنوع في تقديم أشكال وأنواع مسرحية، مثل الأوبرا، المسرحيات الكوميدية والتراجيدية واتخذت أعماله أسلوب النقد الاجتماعي الذي لم يتحمل وقعه الخديوي، مما كان سببا لغضبه ونقمته فأبعده عن المسرح والبلاد.

وفي مسرحيته «موليير مصر» وما يقاسيه سلط الضوء على بعض سمات المسرح المصري في القرن التاسع عشر، ومنحنا القدرة على دراسة تأثيرات المسرح الأوروبي شكلا وأسلوبا، ومدى التأثر والاستجابة إلى جانب روح الابتكار وإعادة الصياغة وقراءة الواقع على ضوء التجربة المسرحية العالية، فهو لم ينقل أو ينسخ أو يترجم النصوص الأوروبية إنما عمد إلى اختيار الطريقة والشكل كخبرة وتجربة مضافة إلى معاناته في الواقع والحياة، فالخبرة الدرامية الأوروبية ساعدته على تجسيد المعاناة وأهدته السبيل للكشف عن العيوب الاجتماعية للواقع المعيش.

استثمر صنوع وحاول بشكل متفوق التعبير عن مواقفه في الحياة وعبر عن واقعه مؤكدا على ازدواجية التقييم وموقف المجتمع والدولة من المسرح الحديث.

اعتمد الكوميديا لأسباب عديدة أهمها قدرتها على أن تعكس ما يحدث بين الناس في أسلوب سهل التقبل، يدخل المتعة والتسلية، ولها القدرة على النقد الاجتماعي الذي كان هاجسه الأول والأخير، فجاءت شخصياته نمطية تتصف بالبعد الواحد، مثلما لاقت لغة مسرحياته قبولا لدى المشاهدين والكتاب لتنوعها.

كتب المسرحية الموسيقية باللغة العامية وأدخل فيها الأغاني والموسيقى الشعبية، قدم مسرحياته في سراي قصر النيل وفي مسرح حديقة الأزبكية.

بالإجمال وجد صنوع في المسرح وسيلة للإصلاح الاجتماعي والتعليم والتهذيب ونقد الظواهر الاجتماعية السلبية مثل التخلف والعادات والتقاليد البالية التي تقف أمام تقدم المجتمع.

استلهم في مسرحه التراث الكتابي وموضوعات الفعل المسرحي القائم مثل القراقوز وخيال الظل والفرق الجوالة وعمل على تطويع المادة الواقعية لتظهر بشكل يثير النقد ويحفز المشاهد، فالبيئة الاجتماعية المصرية كانت حاضرة في كل أعماله ولم يقدم نصا ويتبع فيه نموذجا بقدر ما كان يترك تأثير الأدب والفن والواقع والتراث ينعكس عليه وهو يسير بثقة في تقديم عمله المسرحي.

"كثيرا ما كانت الرقابة بشقيها السلطوي والاجتماعي تتصدى إلى العروض وتساهم بالحذف والتغيير أو بمنع العرض أو اقتحام دور العرض المسرحي ومنع فرقها من الاستمرار"

استطاع أن يستلهم لغة الشفرة لكي يتواطأ مع جمهوره في فهم مضمون المسرحية والعمل ابتداء من الكلمات المجردة التي يمكن أن تأخذ معنى تأويليا إلى الإشارات واللهجة والأسماء والأمثال والحكم التي تقبل التأويل، كما كان يعتمد على تأويل الواقع المعيش ذاته لأن عمله ارتبط بالزمان والمكان ويصعب أن يفهم من دون تخيل حالة الجمهور وتفاعله، وعندما يعاد أو تعاد أعماله يجب أن تأخذ معنى تأويليا آخر يتناسب مع الواقع، حتى نجد أن حذف أو إضافة المشاهد والحوادث كان مبعثهما هذا التغيير، فمسرح يعقوب صنوع مرتبط بالواقع الزماني بشكل مطلق وتأخذ أفكاره صداها من خلال قراءة المشاهد للعمل وتفسيره له، هذا إذا أدركنا أن العرض المسرحي يبدأ وينتهي بخطة اجتماعية تعليمية يهدف المؤلف منها التوعية والتبشير، أدركنا كيف سيتلقى الجمهور العمل ويعمل على تفسيره وقراءته واستيعابه وإدراك مضامينه.

"عاش الفنان المسرحي المصري في تناقضات عديدة وثنائيات مختلفة، فمرة يحترم الفنان لذاته وقناعته، ومرة ينتظر من السلطة أن تقيمه وتمنحه الألقاب والصفات ومرة نجد الحاكم يغضب عليه فيحاول أن يقيمه بمنظور الفهم الشعبي المتدني"

دخل إلى ساحة المحرمات ضمن النقد الاجتماعي المطروح في أعماله وجاء على المسلمات والبدهيات لكي يناقشها بصوت عال من جانب أخلاقي، ولكنها في زمنه كانت تعني أكثر مما تعنيه بعد أكثر من مائة عام مثل تعدد الزوجات والتي تمس جانبين، ديني ودنيوي، حيث نجد أن أكثر السلاطين والحكام كانوا يملكون من الحريم ما شاءوا دون أن يعدلوا إلى جانب مطالبته بحرية المرأة في المجتمع الذي كانت سمته الأساسية استعباد المرأة والنظر إليها كونها منتجة ومولدة.

حاول نقد الشرائح الجديدة من حديثي النعمة الذين توقف عطاؤهم عند حدود مصلحتهم، وتحولوا بسرعة للهيمنة على كل ما تركه العهد السابق وبهذا دخل جو المعارضة ومزق قناع التجميل عن إصلاحيي الأمس الذين بدأوا يتشبثون بالظواهر الجديدة في المجتمع متناسين ماضيهم وتقاليدهم وعاداتهم متعالين على أبناء وطنهم.

سمات المسرح المصري في القرن التاسع عشر كما حدده يعقوب صنوع في مسرحيته موليير مصر وما قاساه

يمكن تحديد بعض هذه السمات بما يلي:

١ - المعاناة من ازدواجية النظرة الاجتماعية واختلافها في الشرائح الاجتماعية، فمرة وصف بالدونية والانحدار الأخلاقي ومرة أخرى وصف بالعمل على النهوض الاجتماعي والتهذيب مما جعل المسؤولين يختلفون في تقييمه.

٢ - استعمالات اللغة في المسرح وازدواجية لغة الكتابة والحياة، فنراه يدافع عن اللهجة المحلية وقدرتها على خلق التفاعل بين العرض والمشاهد، ويرفض التبجح باللغة الفصيحة، كما أن حواره يتميز بالوضوح والبساطة والحيوية والقصر والردود المليئة بالذكاء.

٣ - عانى من قلة انتظام العروض وتوفير إمكان الاستمرار وبقائه تحت سلطة الدولة المتحكمة بالفعالية المسرحية وكذلك بالرقابة الاجتماعية والسياسية.

٤ - قلة الإمكانات المادية التي تساعده على الاحتراف حيث إن الممثلين لا يثقون في حصولهم على مكافآتهم.

٥ - قلة العنصر النسائي الذي كان يتهم بالدعارة والفسق وتدني مستواه التعليمي عندما يرغب في التمثيل حيث كان مضطرا إلى تعليمهم الكتابة والقراءة.

٦ - ندرة وجود النقد الفني الإيجابي والهجوم اللاذع على العمل المسرحي.

٧- عدم انضباط التمرين والعمل واعتماد الممثلين على المخرج المؤلف الذي كان يضيق بهم ذرعا وضعف التزام الممثل واعتماد المسرح على الهواة والطلبة الموهوبين ومحبي الفن والثقافة، والذين ربما كانت مشاركتهم لأول مرة في العمل المسرحي.

٨ - كانت التدريبات تتم بالليل، أي بعد العمل الرسمي مما يعني مزيدا من الجهد والإرهاق.

٩ - كانت العروض تعتمد على نص مسبق ولكن مجال الارتجال مفتوح للممثل الذي لا يستطيع حفظ دوره مع وجود دور مهم للملقن الذي يتابع أداء الممثلين أو يقوم بتأليف حوارات تنقذ العرض من المصادفات التي لم يستطع الممثل أن يسعف نفسه فيها.

١٠- يلعب الجمهور وتقبله وانفعاله مع العرض نسبيا للخروج عن النص والتفاعل معه الكثير من الحوار المناسب لتعليقاته.

١١- تتغير أفكار المسرحية بين عرض وآخر حتى إن المؤلف يغير مواقفه حسب المستجدات السياسية والمواقف المتخذة تجاه المسرح.

١٢- إن الفنان ضحية الجهل والإهمال الحكومي والاجتماعي.

١٣- كانت المسرحيات تصل في بعض الأحيان إلى أن تكون منبرا للتحريض والاحتجاجات على الظواهر الاجتماعية الآنية.

١٤- تفاوتت لغة المسرحية بين الفصحى والدارجة ودخلت الكلمات الأجنبية.

١٥- اختلاف لغة النص المكتوب والمنشور ولغة العرض المسرحي حيث كثيرا ما تحول الكلمات والجمل إلى المحكية في العرض، ويقوم الممثل بإعادة كتابة دوره بما يتناسب وإمكاناته الأدبية.

١٦- استعمال المفردات والكلمات للسخرية والإضحاك.

١٧- كان شائعا أن يمثل الشاب دور فتاة في العرض لعدم وجود عدد كاف من الممثلات.

١٨- كان الجمهور يتدخل في التمثيل في أثناء العرض لصالح شخصية ضد شخصية أخرى ويطرب من المفارقة التي تدفع الممثل لكي يزيد منها ويضيف عليها حسب ذائقة المشاهدين ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فن الكتاب العربي.. من الطين إلى الورق

لندن - د. زينة عبود

يعد فن الكتاب العربي من أبدع مدارس الفن الإسلامي التشكيلي، وفن الكتاب هنا ليس ما يتضمنه الكتاب من مادة علمية أو تاريخية أو أدبية وإنما المقصود به هو فن إخراج الكتاب في جانبه التشكيلي، أي يشمل المادة التي صنع منها الكتاب العربي وطريقة تشكيله والخطوط العديدة التي كتب بها، إضافة إلى ما تضمنه الكتاب من رسومات. وصور وتشكيلات زخرفية تنوعت بين الأشكال الهندسية من أشكال نجمية وأطباق ودوائر متداخلة ومعينات وأشكال نباتية من فروع وأغصان وأزهار ومراوح نخيلية. ولعب الفنان دورا كبيرا من أجل تزيين وتجميل صفحاته، ثم التجليد الذي ابتكره هذا الفنان لحفظ صفحاته. ولكي نقف عند هذا الجانب المضيء والمشرق من جوانب الفن الإسلامي لابد لنا أن نمر بسلسلة من التطورات التي شهدها فن الكتاب العربي والجهود الكبيرة التي بذلت حتى وصل إلينا بشكله الرائع الجميل الذي هو بين أيدينا الآن وتبدأ هذه السلسلة بالطين وتنتهي بالورق. وبين الطين والورق شهد الكتاب أشكالا وصورا كثيرة مختلفة ومتعددة.

رسم إيضاحي من مخطوط كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني

حين نقف عند شكل الكتاب الأول الذي شهده الوطن العربي نرى أنه كان مجموعة من ألواح طينية كانت تشوى وتغمز بآلة حادة. وسميت هذه الكتابة بالمسمارية نسبة إلى المسمار الذي كتبت فيه، ودون فيها السومريون والأكدنيون في الألف الثالثة ق. م ثم انتشرت فيما بعد في أنحاء واسعة من العالم القديم آنذاك ودامت فترة طويلة. والمتاحف العربية والعالمية تضم مجموعات كبيرة من هذه الألواح عُثر عليها خلال عمليات التنقيب في المواقع الأثرية القديمة، ولعل أهم هذه الألواح هي المعروضة في المتحف البريطاني بلندن والتي تعود إلى الملك الآشوري يانيبال وكذلك رسائل تل العمرنة في مصر.

لم يكن العرب في شبه الجزيرة العربية قد عرفوا الكتاب سواء قبل الإسلام أو بعده، بل استخدموا مواد كثيرة في كتابة مدوناتهم منها العظا وخصوصا عظام كتف الإبل والأغنام، وهي كانت أكثر شيوعا في الكتابة لكونها عريضة ورقيقة ملساء. ومن أقدم ما وصل إلينا من هذه العظام المكتوبة عدد من رفات أكتاف الجمال كشفت عنها حفائر جامعة الملك عبدالعزيز في الرياض في موقع مدينة الربذة الواقعة على بعد مائتي كيلو متر جنوب شرق المدينة المنورة، واستخدموا العسب والكرانيف في الكتابة، والعسب يعني جريد النخل الذي كان يكشط ويدهن بالزيت والشمع استعدادا للكتاب فيه، وكتبوا على اللخاف وهي الحجارة العريضة الخشبية بعد ترقيقها وطليها بطبقة من الشمع، واستمرت هذه المواد وأخرى غيرها في الكتابة إلى ما بعد بزوغ فجر الإسلام.

الكتاب الأول في الإسلام

لو أراد أحد منا أن يتخيل شكل الكتاب الأول في الإسلام وهو القرآن في عصر الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، يجد أنه كان شكل وعاء يضم عددا من العظام والحصى وعسب النخيل التي كتبت بها سورة، واستمرت الحال على ما هي عليه حتى زمن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه حين أمر بجمع القرآن وتدوينه في صحائف، والصحائف جمع صحيفة، وهذه الصحيفة عبارة عن قطع من الجلد كتبت عليها سور القرآن ومن هنا سمي بالمصحف. وفي الحقيقة لم يكن العرب وحدهم الذين عرفوا الصحائف وإنما سبقتهم إلى ذلك أمم أخرى منهم المصريون القدماء واليونانيون، غير أن العرب أجادوا في معرفة هذه الصناعة حتى اشتهروا بها وأصبحوا يصدرونها إلى بلاد الشام والعراق ومصر.

أما طريقة صناعتها فكانوا يعدون هذه الجلود إعدادا خاصا قبل استخدامها في الكتابة حيث كانت تغسل وتعالج بالنورة للتخلص مما علق بها من الشمم ثم تبسط لتجف ويحلق منها الشعر ثم تصقل للحصول على سطح ناعم يصلح للكتابة. ومن أشهر الحيوانات التي استخدمت جلودها في الكتابة هي الإبل والغنم والماعز والحمر الوحشية والظباء التي كانت جلودها من أحسن الجلود وربما هي التي يطلق عليها الرق إذ جاءت من الرقة أو الخفة التي كانت تتميز بها وكان لهذا النوع من الجلود شهرة عظيمة لكونه أكثر رقة وأكثر بياضا من الجلود الأخرى. واستمر المصحف والكتاب على هيئة رقوق إلى ما بين القرن السادس الهجري والثاني عشر الميلادي في المشرق العربي وإلى القرن الثامن الهجري/الربع عشر الميلادي أي حتى بعد ظهور الورق بفترة ليست بالقصيرة. وشهد الكتاب العربي شكلا آخر كان يعرف بالقرطاس، وكان يتكون من البردي الذي استهرت به مصر منذ العصر الفرعوني حيث كان يعيش هذا النبات في مستنقعاتها ولشدة حب المصريين القدماء له أصبحوا يقدسونه، والقرطاس كان يتألف من شريط طويل من البرديات لصقت بعضها إلى بعض بشكل طولي ثم تلف على بعضها، وأطلق العرب على هذا النوع من الكتاب رسم الملف أو الدرج، وفي الحقيقة أصبح الكتاب بهذا الشكل سهل الحمل مقبول المنظر إذا ما قيس بالأشكال الأخرى السابقة كالعظام والجلود والحصى.

ظهور الورق

لم يستقر الكتاب على هيئة معينة وإنما بقي يتراوح بأشكال مختلفة ومن مادة إلى أخرى حتى ظهر الغازي الجديد، الورق، حيث كان ظهوره يشكل حدثا مهما في التاريخ الإنساني، فاكتسح بظهوره جميع المواد التي كان يصنع منها ولم تستطع أن تصمد أمام الورق الذي غزت مصانعه جميع بلدان العالم الإسلامي إذ شيدت المصانع في المدن الكبرى، والحقيقة التي لا يمكن أن ننكرها هي أن العرب لم يعرفوا صناعته من قبل وإنما انتقل إليهم في بداية الدولة العباسية كما ذكر المؤرخون من بلاد الصين حيث كانت قد عرفت صناعته منذ زمن طويل، ومن مجمل الروايات التاريخية ما ذكر بهذا الخصوص نستطيع أن نلخص كيفية انتقال صناعة الورق إلى البلاد العربية وذلك من خلال فتوحات العرب ووصولهم إلى حدود الصين وأسرهم عددا من الصينيين الذين كانوا على دراية بهذه الصناعة في بلادهم الأصلية (الصين)، فاستطاعوا أن يشيدوا معامل الورق في البلاد التى أسروا فيها أي في المدن الإسلامية، وبتأسيس هذه المعامل انتشرت صناعة الورق في جميع البلاد، فقد وصلت غربا إلى المغرب ويذكر المؤرخون أنه أصبح في مدينة فاس وحدها أكثر من أربعمائة مصنع للورق ابتداء من أيام إمارة أبي يعقوب يوسف الأول الملقب بالمنصور وذلك في (٥٥٨ - ٥٨٠هـ) (١١٦٣ - ١١٨٤م) ويثبت ذلك المخطوطات الكثيرة التي وصلت إلينا من بلاد المغرب وبشكل خاص تلك التي استنسخت في مدارس ودور العلم في مدينة فاس. ووصلت صناعة الورق إلى الأندلس فازدهرت الحركة العلمية والنشاط الثقافي وقطعت أشواطا بعيدة في التقدم والتطور. وكانت معامل الورق منتشرة في جميع المدن الأندلسية الكبيرة منها قرطبة وغرناطة وطليطلة وأشبيلية فضلا عن مدن أخرى صارت متخصصة تماما بمصانع الورق. ومن الأندلس انتقلت صناعته إلى أوروبا فبدأت صناعته في إيطاليا في القرن الثالث عشر ثم عرفتها فرنسا وألمانيا وبعد ذلك تعلمها الإنجليز في القرن السادس عشر، وإذا كان لنا نحن العرب فضل في انتشار الورق فكان للأوروبيين فضل في تطور الطباعة الحديثة حيث استطاعت أوروبا أن تتوصل إلى تأسيس المطابع التي وفرت كثيرا من الجهد والمشقة عن المطابع القديمة. إن دخول صناعة الورق إلى البلاد أخذت فيه الدولة الإسلامية تتهيأ لاستقبال مرحلة جديدة من مراحل التعقيد الحضاري في جميع صوره السياسية والاجتماعية والعلمية، وبهذا أصبح الورق أهم الركائز الأساسية في هذا التطور الحضاري ومن خلال دور الورق الكبير في تسهيل جميع مصادر الثقافة والعلم ونشرها في ربوع واسعة من العالم، نسخت المصاحف ودونت الكتب وخطت المخطوطات ومن هنا دخل فن الكتاب مرحلة فنية جديدة حيث شاع تزيين الكتب والمخطوطات بالصور والرسوم الجميلة ومن أشهرها كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وكتاب جامع التواريخ الرشيد الدين وكتاب الآثار الباقية للبيروني

> ”مع دخول صناعة الورق إلى البلاد العربية في عهد الدولة العباسية، نسخت المصاحف ودونت الكتب وخطت المخطوطات، فأصبح الورق من أهم الركائز الأساسية في نشر العلم والثقافة العربية والإسلامية“

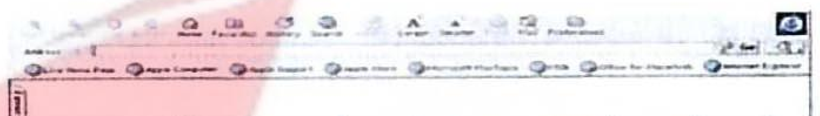
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومخطوط الحيل الجامع مع العلم والعمل. كما زينت الكتب الأدبية بالصور أيضا ومنها كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع بعد ترجمته إلى العربية وكتاب المنظومات الخمس للشاعر الإيراني نظامي والبستان للشاعر سعدي الشيرازي. وتضم المكتبات العربية والعالمية آلافا من هذه المخطوطات المصورة والتي تحمل في ثناياها كنوزا علمية وفنية في التراث العربي الإسلامي ومدرسة في فن التصوير الإسلامي.

ولم يقف الفنان المسلم عند هذا الحد في تزيين وتجميل الكتاب بل لجأ إلى طريقة فنية أكثر جمالا وهي عملية التذهيب الذي لعب دورا مهما في الفن الإسلامي، والتذهيب هو استعمال مداد الذهب أو ماء الذهب في الكتابة والزخرفة لاسيما في المصاحف والكتب الثمينة ففي المصاحف استخدم ماء الذهب في رسم الفواصل وبين آيات القرآن وبين السور، وتزيين رسوم بعض الزخارف في أول صفحات المصحف وفي صفحات آخره، وتجلت براعة الفنان المسلم أروع ما تجلت في هاتين الصفحتين الأولى والثانية من المصحف الشريف إذ استخدم التذهيب مع الألوان المختلفة خاصة اللون الأزرق بمهارة فائقة تنال إعجاب كل من يراها، ووصلت إلينا مجموعة من هذه المصاحف معروضة الآن في المتاحف من أهمها مصحف قلاوون في مصر والجزء الخامس من القرآن الكريم في متحف دمشق.

فن التجليد

وبعد أن اتخذ الكتاب هذا الشكل الفني الجميل والفضل يعود إلى ظهور الورق في الوطن العربي دعت الحاجة إلى أن يبتكر الفنان الغلاف الذي يمسك صفحات هذه الكتب ليحافظ عليها من التلف، وبالتوصل إلى اكتشاف الغلاف كان الكتاب قد استكمل شكله النهائي الذي مازال بين أيدينا إلى الوقت الحالي. واختلفت الأغلفة في أول ظهور لها فاتخذت أولا من الخشب والتي كانت تمسك بقضبان من المعادن. بعدها اتخذت من البرديات القديمة، وبهذا فقد أتلفت العديد من المادة التأريخية التي كانت تتضمنها هذه البرديات. بعدها لجأ الفنان إلى استخدام الجلد وباستخدامه كانت هذه الخطوة الأولى لبداية ظهور فن تجليد الكتب الذي لم يتغير كثيرا في العصور اللاحقة. واعتنى الفنان المسلم بزخرفة وتجميل هذه الأغلفة حتى لبست حلة قشيبة من الجمال الفني حيث زينت بالعناصر الزخرفية التي تضمنت رسوما هندسية من أشكال نجمية ومثلثات ودوائر متداخلة ومتشابكة وعناصر نباتية من أوراق وضروع وجذوع وعناصر نخيلية وزينت بعضها بالمناظر الطبيعية من أنهار وجبال وصور حيوانية وقليلا بالآدمية حيث كان الفنان المسلم يبتعد عن رسوم ذوات الأرواح لسبب ديني، أما زخرفة الأغلفة الخارجية فتتألف بشكل عام من جامة في الوسط مملوءة بزخرفة الأرابيسك ويحتل كل ركن من أركان الغلاف ربعا من هذه الجامة أو شكلا زخرفيا قريبا من شكله وبذلك تبدو أغلفة الكتب قريبة الشبه والتأثر بالطنافس الشرقية الجميلة، ولم يترك الفنان العربي الجزء الداخلي للغلاف إلا وتزيينه بشتى أنواع الزخرفة حتى بدت بواطن الكتب قطعا فنية جميلة تملأ العين بجمالها ورونقها ◆



www.library.yale.edu/nearеast/mss.html

موقع يقدم قسم المخطوطات والأرشيف والتي يحتوي على مجموعة رائعة من المخطوطات والأرشيف والكتب النادرة من العالم العربي والإسلامي

رسم إيضاحي من مخطوط تأريخ الشرق القديم

بدأ منذ عصر الإغريق والرومان

فن الدمى والعرائس

يعد تشكيل وصناعة العرائس وتحريكها يدويا على خشبة المسرح، فنا شعبيا وفولكلورا ترويحيا قديما، بدأ منذ عصر الإغريق والرومان. كما استخدم فن العرائس في العصور الوسطى في الكنائس ودور العبادة لتجسيد وتمثيل قصص الإنجيل والتوراة لتقدم للأميين في المجتمع وصغار السن. خلال عصر النهضة قام عدد من الرحالة بتقديم عروض فنية للدمى والعرائس وكانت أكثر تعقيدا من سابقتها وذات أنماط مميزة، هذه العروض كانت تقدم في المسارح المفتوحة والمقامة في الساحات العامة، و بهذه الطريقة فإن شخصيات العرائس والدمى كانت تقدم لكل الدول الأوروبية بواسطة أولئك الرحالة الإيطاليين الذين كرسوا جل وقتهم لإقامة مثل هذه العروض. قامت كثير من الدول بتبني أولئك العارضين وادعت أنهم ملكية خاصة بها لما لاقوه من ترحيب وتشجيع وحضور مميز وبارز بحيث طغى على الأنشطة المشابهة في ذلك الوقت.

ميس العثمان - الكويت

في القرن الثامن عشر، ظهر شكل جديد من هذا الفن الممتع، فن العرائس، وقد ازدادت شعبيته وانتشاره بشكل أكبر وأصبح مرتادوه أكثر عددا، فظهرت الأوبرا الخاصة بالدمى والعرائس مما أحدث ضجة وصيحة جديدة في عالم الفن. وكما حدث مع كل الفنون السابقة فقد استخدم مسرح العرائس ليخدم الناحية السياسية، وصار انتقاد الشخصيات العامة يتم من خلالها، فهي وسيلة الاتصال الأكثر حضورا وارتيادا وتأثيرا في الرأي العام. وفي الحقبة نفسها وفي فرنسا تحديدا، أيقنت مجموعة من المفكرين مدى أهمية هذا الفن الذي يعتمد على الأسلوب الرمزي في الطرح و في تعبيراته وعرضه الفني، لذلك قام أولئك المفكرون بإنشاء عدد من مسارح العرائس بهدف تكثيف مثل هذه العروض وتشجيعها واستغلالها سياسيا واجتماعيا. لكل دولة أوروبية شكل خاص من أشكال مسارح الدمى والعرائس، لكن تبقى الأماكن الأكثر شهرة في هذا المجال هي :

VITTORIO PADRECCA'S TEATRO DEI PICCOLI في ميلان و SERGEI OBRAZTSOV'S RUSSIAN STATE PUPPET THEATER في موسكو.

أقيم أول كرنفال ضخم خاص بمسرح العرائس في (بوخارست) سنة ١٩٥٨، وفي إندونيسيا، هناك مدرسة خاصة بالعرائس ويعد ما يدرس هناك شكلا مختلفا لفن العرائس لأنه يعتمد على الظل الكثيف الذي يظهر الشخصيات من خلف ستار شفاف، وهذا النوع هو ما يعرف بـ (خيال الظل) الذي شاع أيضا في الدولة العثمانية وبلاد الشام في القرن الثامن عشر، وكان يطلق عليه الـ (كاراكوز). إن شخصيات خيال الظل غالبا ما تصنع من الجلد أو الرق الذي يظهر واضحا عند تسليط الضوء الساطع عليه، عرف هذا النوع في الصين بعد ذلك وتم تطويره في وقت لاحق.

أما في اليابان فقد ظهر فن العرائس أيضا وكان يسمى BUNRAKU وقد عدلت نصوص وثيمات كانت أسطورية وتاريخية في أغلبها، ليتم إعادة إنتاجها على نحو متطور مع عرائس بثلثي الحجم الطبيعي للإنسان، هذه كانت بداية المسرح الشعبي ومسرح العرائس في اليابان الذي انتشر فيما بعد وبشكل كبير جدا. مسرح العرائس في اليابان كان مصدرا للتسلية والترفيه للأطفال ومن ثم اعتمد كشكل من أشكال الأنشطة التي تقدمها المدارس في الحفلات والمناسبات المتعددة وكانت فرصة للإبداع والتعبير عن النفس. فالأطفال يقومون بإنشاء مسرحهم الخاص وتفصيل وخياطة الملابس الخاصة بالدمى وكتابة نصوص المسرحيات التي يعتزمون تقديمها.

الدمى التي يتم تحريكها باليد عن طريق القفازات أو الخيوط، عادة ما تصنع من المطاط أو الأسلاك اللينة التي توضع في أذرع وأرجل الدمى، الأمر الذي يسهل من حركتها ويجعلها أكثر انسيابا وليونة. أما بالنسبة لتعابير الوجه فإنه يمكن التحكم بها إما عن طريق تغيير رؤوس الدمى طبقا لما يتطلبه المشهد وإما بالاعتماد على الأصباغ والرسم للحصول على تعبير الوجه المناسب ◆

http:// filesdom. free. fr / espace.marionneth

موقع خاص بفن العرائس في فرنسا يظهر كل المهرجانات ويقدم جدولا بمواعيد العروض لهذا الفن العريق ويتم تجديده بشكل شهري.

في العام ١٨٢٥ نشر المستشرق الفرنسي البارون «سيلفستر دي ساسي» مقالا في مجلة «Journal Der Savants» على أربع أوراق بردية عربية أهديت إليه من أحد القناصل في مصر. ومنذ ذلك التاريخ بدأ الاهتمام بعلم البرديات الذي عرفته مصر منذ أربعة آلاف عام وحوله فاتحها عمرو بن العاص في عهد الخليفة عمر بن الخطاب إلى صناعة كاملة لإنتاج الأوراق التي عُمم استخدامها في جميع الدواوين.

د. سعيد مغاوري المشرف على قسم البرديات العربية في دار الكتب المصرية في حواره مع «الفنون» يُلقي الضوء على نشأة وأهمية علم البرديات.

محمد عويس - مصر

د. سعيد مغاوري

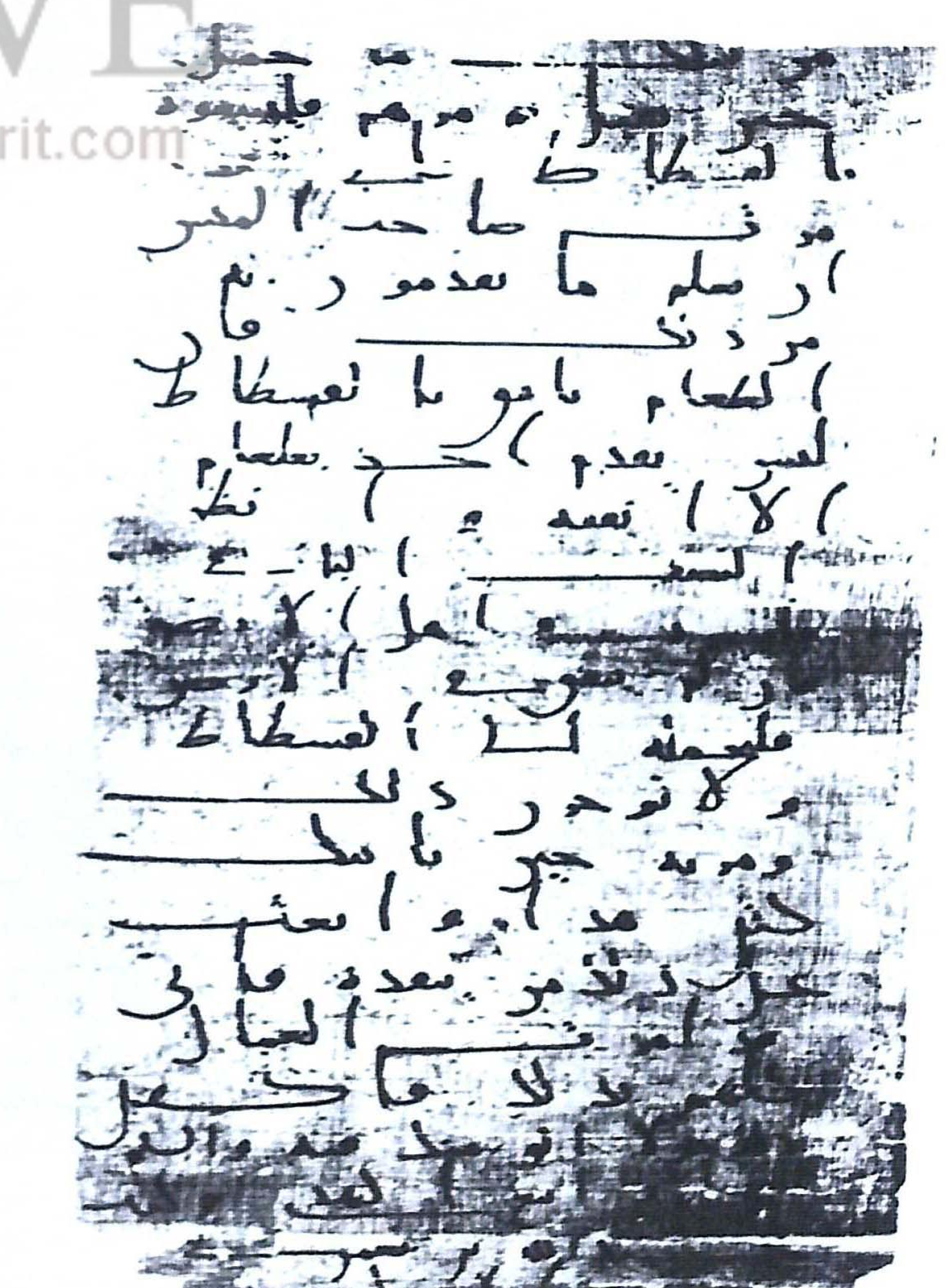
د. سعيد مغاوري:

البرديات العربية دليل موثق يؤكد عدالة الإسلام

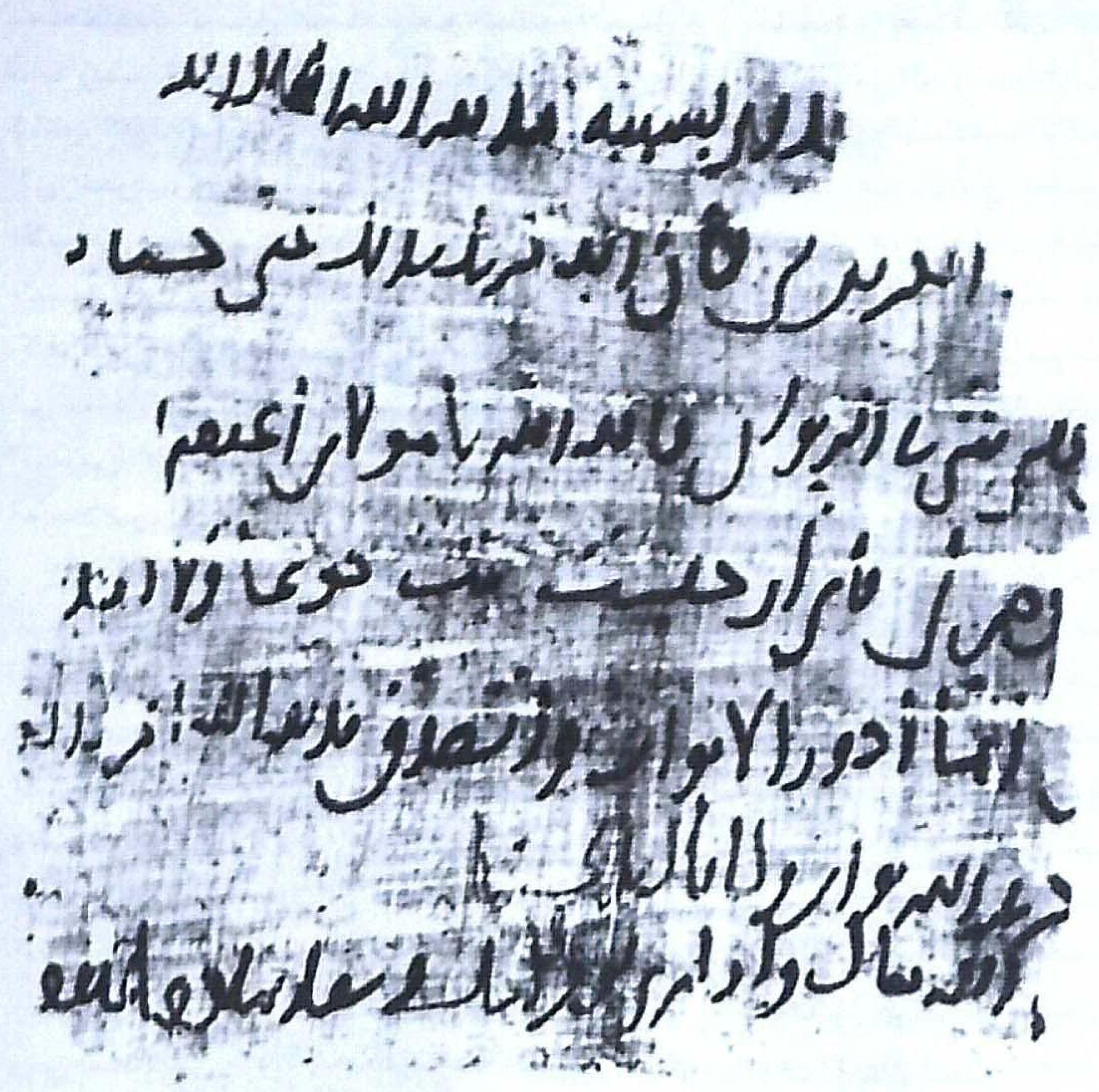
نشأة علم البرديات العربية: ليتعرف على هذه الزراعة القديمة التي ظهرت منذ أكثر من أربعة آلاف عام وعن هذا النبات يقول د. سعيد مغاوري: اشتهرت مصر بزراعة نبات البردي منذ القدم وهو ينتمي إلى الفصيلة السعدية (ذات الفلقة الواحدة) وهي نباتات تنمو غالبا في المستنقعات وعلى شواطئ الترع والمصارف، ومازال هذا النبات حتى اليوم يزرع في مصر على شواطئ نهر النيل في الوجه البحري والقبلي، وقد برع المصري القديم منذ أكثر من أربعة آلاف عام في تصنيع هذا النبات ورقا حيث عمد إلى سلخ القشرة الخارجية الخضراء وتقطيع اللب الداخلي إلى شرائح طولية وعرضية، ونظرا لأن هذه الشرائح لزجة فإنه وضعها في طبقتين أفقية وعرضية نتج بواسطة الضغط عليها ورق غاية في الإبداع كتب عليه فنونه وآدابه. وحاليا لاتكاد مكتبة أو متحف أو جامعة في أوروبا وأمريكا تخلو من مقتنيات إلا ضمنها البرديات سواء كانت مصرية قديمة أو يونانية أو لاتينية أو قبطية أو عربية.

وفي العصر الإسلامي عندما فتح عمرو بن العاص مصر سنة ٢٠هـ لاحظ وجود صناعة ورق البردي منتشرة في معظم قرى ومدن مصر، وأبرزها مصانع الورق في الإسكندرية حيث كان يصدر عبر مينائها إلى العديد من حواضر بيزنطة وبحسن، وأدرك عمرو بن العاص أهمية هذه الصناعة فأبقى عليها. وفي هذا الصدد يشير المؤرخ أبو المحاسن بن تغري بردي في كتابه (فضائل مصر والقاهرة) الجزء الأول إلى استئذان الخليفة عمرو بن الخطاب من قبل عمرو بن العاص في إنفاق ثلث خراج مصر على تطهير ترعها ومصارفها والنهوض بزراعتها، ومن أبرزها زراعة نبات البردي وذلك لإنتاج أوراق خفيفة العمل سهلة التداول يتم من خلالها إنهاء معاملات الديوان في الدولة الإسلامية التي كانت آنذاك ممتدة الأطراف. فالبردي كورق أرسل إلى المدينة المنورة في العصر الراشدي ثم أرسل في العصر الأموي إلى دمشق، ثم أرسل في العصر العباسي إلى بغداد كمادة كتابة لإنجاز مكاتبات الخلفاء للولاة والعلماء ورجال الفكر والقضاة وغيرها من المكاتبات.

والسؤال الآن كيف نشأ علم البرديات؟ وما مدى أهميته؟



جزء من خطاب موجود في ألمانيا ينسب إلى عصر الوالي الأموي قرة بن شريك العبسي مؤرخ في العام ٩٠ هـ. يتعلق ببحث عامل قرية كوم اشقاوة في صعيد مصر بسرعة إرسال الطعام إلى الفسطاط حيث قلت الأطعمة



جزء من مظلمة لأحد الأهالي في منطقة إهناسيا في صعيد مصر، مرسلة إلى الوالي، وتعود إلى القرن الثاني الهجرى، وهي موجودة في إنجلترا

نشأ هذا العلم كما يقول د. مغاوري على يد المستشرق الفرنسي (البارون سيلفستر دي ساسي) وذلك حينما نشر مقالا في مجلة Journal Des Savants عن أربع أوراق بردية عربية أُهديت إليه من أحد القناصل في مصر وذلك سنة ١٨٢٥م، وبعد نشر هذه الدراسة قامت حملة ضخمة في كل المدن الأوروبية ممثلة في جامعاتها ومعاهدها ومراكز البحوث لاقتناء نماذج من أوراق البردي العربي الموجودة في مصر، وكانت هذه هي البداية الأولى التي لفتت الأنظار إلى أهمية البرديات العربية حيث تمثل مصدرا تاريخيا مهما للطلاب والباحثين في التاريخ والحضارة والفكر والفنون والنظم والآثار واللغة والدراسات الإسلامية لأنها تحوي بين طياتها معلومات بالغة الأهمية، من بينها أسعار سلع وحاصلات زراعية، مقادير جزية، خراج وأجور عمال، مقادير صداق ومجالس صلح وفض منازعات، ووصفات طبية ومعلومات عن الشعوذة والسحر، نصوص أدبية، بعض الأحاديث النبوية، وبعض الآيات القرآنية الكريمة.

> "أنفق عمرو بن العاص ثلث خراج مصر في تطهير ترعها ومصارفها والنهوض بزراعة نبات البردي، لإنتاج أوراق خفيفة وسهلة التداول استخدمت في جميع دواوين الدولة الإسلامية"

ولكن أهم هذه النصوص المكاتبات الصادرة عن دواوين الدولة وهي الرسائل التي كتبت بيد الخلفاء للولاة والعمال وأصحاب الجزية والخراج ورجال الحسبة والشرطة والقضاء، ومن أبرزها الخطابات التي عُثر عليها كاملة في منطقة (كوم إشقاو) في صعيد مصر وهي مجموعة كاملة من رسائل الوالي الأموي (قرة بن شريك) ٩٠ - ٩٦هـ/ ٧٠٩ - ٧١٥م، وهذه المجموعة موزعة حاليا بين العديد من المجموعات العالمية، والمتأمل لها يجد أنها تحمل معلومات تتناول سير الإدارة في الدولة الإسلامية في القرون الأولى من الهجرة من حيث تدبير شؤون الدولة وتنمية مواردها ومراقبة أعمال الولاة والعمال ومعاقبة المخالفين وجشع التجار وإنصاف أهل الذمة واعطاء حقوق الجنود وأموال أبنائهم بعد وفاتهم وغيرها من المعلومات المهمة التي قلما وجدت في مصادر أخرى غير البرديات.

وتُعد مجموعة (الأرشيدوق راينر) الموجودة في المكتبة الوطنية النمساوية أبرز البرديات في العالم، ويبلغ عددها (أربعين ألف بردية) عربية، اقتناها الأرشيدوق راعي المجمع العلمي النمساوي وذلك في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وهي محفوظة في قاعة باسم زوجته (البرتينا) ولم ينشر منها سوى بضع مئات (بردية).

وهناك مجموعة أخرى محفوظة في جامعة هايدلبرج في ألمانيا يطلق عليها اسم مجموعة (شوت - رينهارت) وهما اختصار لاسم شخصين كانا لهما الفضل في هذه المجموعة واقتنائها منذ نهاية القرن التاسع عشر تقريبا، ويبلغ عددها (ثمانية آلاف بردية) ولم ينشر منها سوى بضع مئات.

أيضا مجموعة المستشرق التشيكي (كارل ڤيسلي) في مدينة براغ بجمهورية التشيك مجموعة على قدر كبير من الأهمية نظرا لتنوع فتراتها الزمنية وأماكن العثور عليها وهي تتعدى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بضعة آلاف ولم ينشر منها سوى أعداد قليلة جدا.

ومجموعة (ليتشكوف) في مدينة لينتجراد بموسكو وهي بالغة الأهمية لما تحويه من معلومات لم يكشف النقاب عنها حتى يومنا هذا أو لم يعد لها فهارس. مجموعة (آن آربر) وهي محفوظة في جامعة ميتشجان في أمريكا وهي نادرة لأنها تتضمن نصوصا أدبية بالغة الأهمية.

أضف إلى ما سبق وجود مجموعات من البرديات لدى اشخاص عديدين من أبرزهم مجموعة (ناصر خليلي) في لندن، مجموعة حسن رجب بمصر (مهداة حاليا إلى مركز الدراسات البردية في جامعة عين شمس)، مجموعة تحمل اسم الدكتور هنري أمين عوض وهي مهداة لمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة بالإضافة إلى مجموعة برديات محفوظة في دار الكتب المصرية حيث أقوم بالإشراف عليها ويبلغ عددها تقريبا (أربعة آلاف بردية)، وهناك مجموعات أخرى أقل من ناحية الكم ولكن ذات قيمة علمية محفوظة في المتحف البريطاني بلندن، ومتحف اللوفر في باريس،وفي هولندا، ايطاليا، سويسرا، تركيا، تونس (متحف علي بورقيبة في مدينة المنستير) ومتحف الشيخ عبدالرزاق حسن خليل في جدة بالسعودية.

وعلى الرغم من وجود هذا الكم الهائل والمبعثر من البرديات فإن جهود المؤسسات العربية لتجميع وحفظ البرديات ضعيفة للغاية، لذلك أوجه ندائي من خلال جريدة «الفنون» إلى جميع الأفراد والمؤسسات المعنية بالتراث العربي والإسلامي، وأذكر منهم على سبيل المثال معالي الشيخ أحمد زكي يماني مؤسس مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى، معالي الشيخ محمد بن إبراهيم الشيباني مدير مركز الوثائق والمخطوطات بدولة الكويت، مؤسسة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالمملكة العربية السعودية، ومؤسسة جمعة الماجد في دبي وذلك من أجل إدراج وثائق البرديات العربية ضمن فعالياتها الثقافية.

> ”أتمنى على الشيخ محمد بن إبراهيم الشيباني مدير مركز الوثائق والمخطوطات في الكويت، بإدراج وثائق البرديات العربية ضمن فعاليات المراكز الثقافية“

وقد نتساءل لماذا هذه الأهمية للبرديات الآن؟ وأين جهودنا من قبل؟ هكذا يتساءل د. مغاوري ويجيب أيضا، أقول نظرا للأهمية التاريخية والحضارية للوثائق البردية العربية الموزعة في المكتبات والجامعات والمتاحف في العالم وردا على محاولات طمس المعالم الحضارية التي تظهر عدالة الإسلام من خلال قيام بعض المستشرقين الذين يكيدون للإسلام بنشر نصوص من البرديات تهدف إلى النيل من الإسلام وسماحته وإثبات قسوة الولاة والعمال مع أهل الذمة ونظرا لتعاملي ومعايشتي لفترة زمنية طويلة مع البرديات العربية فإنه قد آن الأوان لفهم هذه النصوص البردية الفهم الصحيح وذلك من خلال إعداد جيل من الباحثين العرب المتميزين الذين يستطيعون الرد على مزاعم هؤلاء.

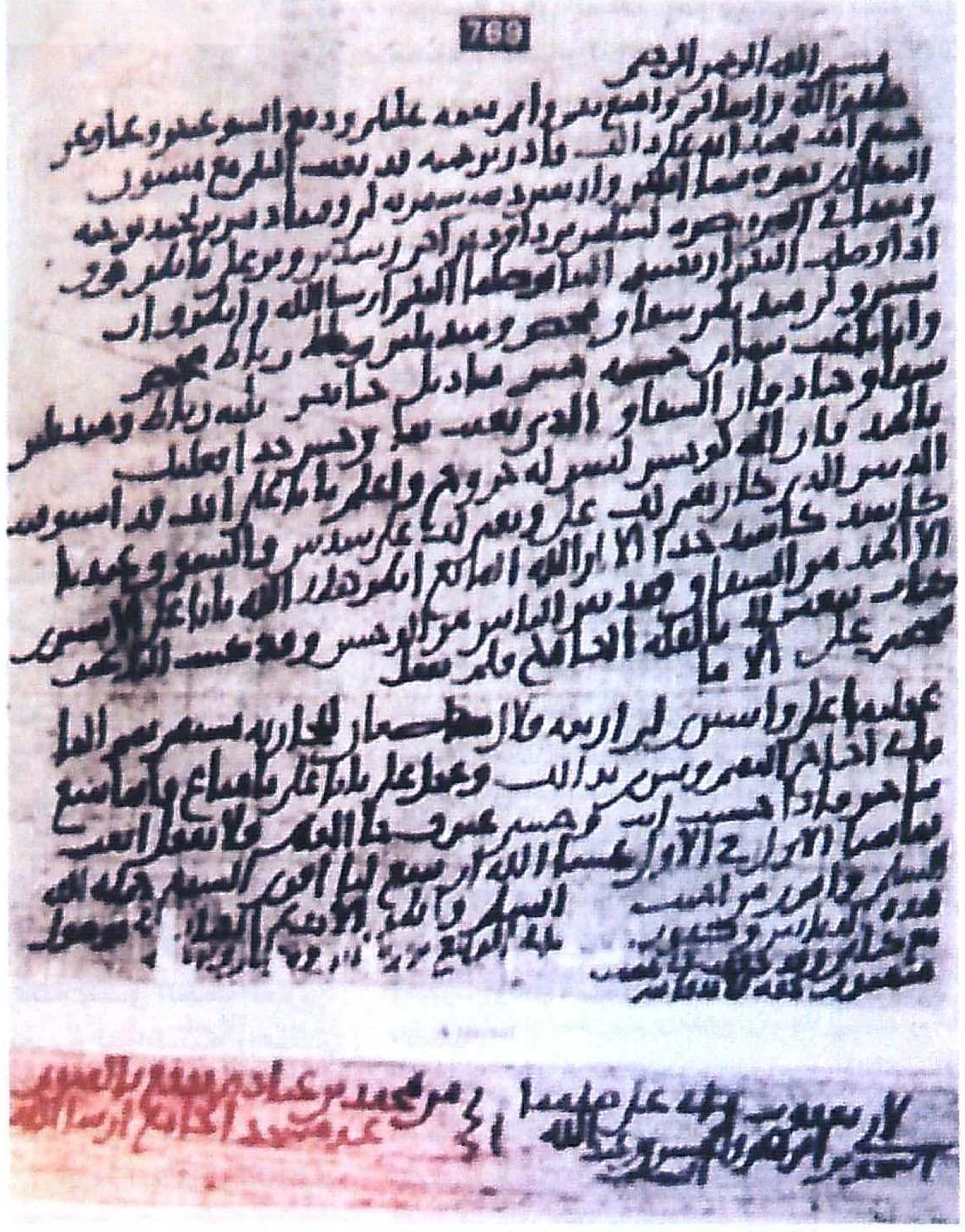
وعن الصعوبات التي تقابل الباحثين في مجال الوثائق البردية يقول د. سعيد إن الصعوبة الرئيسة أنها كتبت بخطوط غير متقنة، وقد يستخدم الكاتب في البردية الواحدة أنواعا مختلفة للحروف. أيضا لا توجد نقط فوق حروف الكلمات مما يشكل صعوبة بالغة للمحقق، كذلك قد تتسم خطوطها بالارتجال، لذا يتردد الكثير من الباحثين في الخوض في مجالها.

الدكتور سعيد مغاوري محمد من مواليد العام ١٩٥٦. حصل على ليسانس الآثار الإسلامية - جامعة القاهرة ١٩٧٩ وماجستير الآثار الإسلامية عام ١٩٨٩ وكان موضوعه: (الكتابة العربية في مصر منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر الولاة على البرديات العربية والسكة الإسلامية - دراسة مقارنة)، وحصل على دكتوراه في الآثار الإسلامية العام ١٩٩٤ موضوعها: (الألقاب وأسماء الحرف والوظائف في ضوء البرديات العربية - دراسة أثرية حضارية)

- مشارك في ما يزيد على أربعين مؤتمرا وندوة دولية.
- ألقى العديد من المحاضرات (عن وثائق البرديات) في مصر، ألمانيا، اليمن، والسعودية.
- يعمل باحثا بالمجلس الأعلى للآثار المصرية ومشرفا على قسم البرديات العربية في دار الكتب المصرية.
- عضو في اتحاد المؤرخين العرب وجمعية الأثريين العرب.
- شغل وظيفة المشرف على التراث الإسلامي برابطة العالم الإسلامي بمكه المكرمة من العام ١٩٩٠ إلى ١٩٩٤.
- شغل وظيفة باحث تراث إسلامي مخطوط في المجمع الملكي للحضارة الإسلامية بالأردن في مؤسسة آل البيت.

من أبرز مؤلفاته:

- كتاب (البرديات العربية في مصر الإسلامية)
- كتاب (الألقاب وأسماء الحرف والوظائف)
- كتاب (المدخل إلى علم البرديات العربية)
- كتاب (الكتابة العربية في مصر في ضوء أوراق البردي والسكة الإسلامية)
- فهرست البرديات العربية بدار الكتب المصرية ◆


خطاب موجود في النمسا يحتوي على معلومات عن أشعار الثياب، ويعود إلى القرن الثالث الهجري

http://odyssey. Lib. duke. edu/papyrus/
موقع يضم أرشيفا خاصا بوثائق البردي من مصر القديمة.

خاتم الخطبة في التراث الشعبي

محمود علوان- مصر

كان توثيق الخطبة بخاتم عادة منذ القدم، ومن المحتمل أنه أخذ من عادة قديمة جدا هي استخدام الخاتم كتمهيد في أي اتفاق مهم.

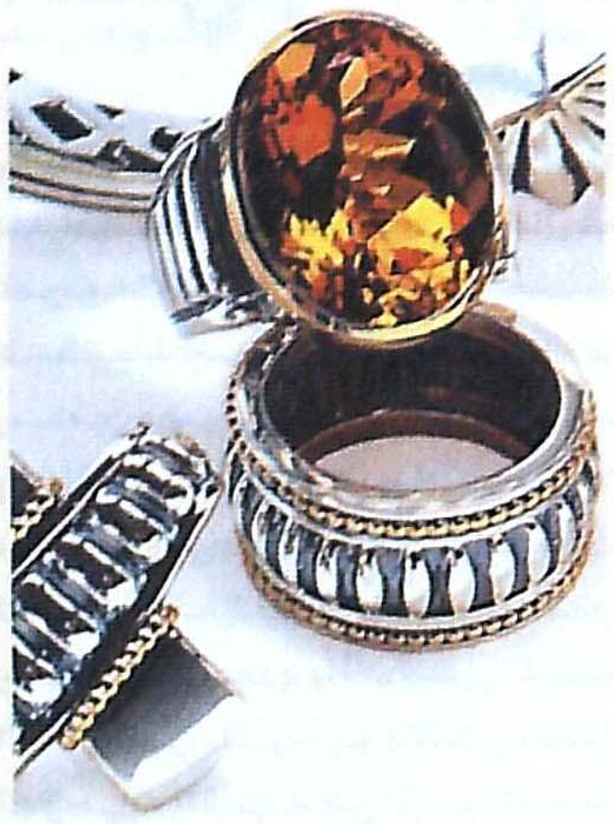
وكانت الخواتم الذهبية معروفة عند قدماء المصريين خاصة في مناسبات الزواج، إذ كان على الشاب أن يضع الخاتم في إصبع مخطوبته. كما جاء في سفر التكوين نجد الفرعون يقول ليوسف: «انظر قد جعلتك على كل أرض مصر» وخلع الفرعون خاتمه من يده وجعله في يد يوسف، وقياسا على ذلك استخدم في أمور الزواج أيضا.

وكانت عادة كسر القطع الذهبية والفضية معروفة في روما القديمة إعلانا لعقد الزواج، ثم يحتفظ كل من الزوجين بنصف من شطري القطعة المكسورة، كما كان الخاطب يقدم لمخطوبته خاتما على حد السيف. ويذكر مؤرخو تلك الفترة أن الرجل كان عليه إذا ما أراد الزواج أن يقدم لمخطوبته خاتما من الحديد يضعه بنفسه في بنصر يدها اليسرى.

ومن الثابت أن الرومان كانوا يقدمون للفتيات خواتم بمناسبة الزواج بصرف النظر عن المعدن الذي صنعت منه هذه الخواتم. ويعود استخدام خاتم الزواج عند المسيحيين إلى عام ٨٦٠ م. ويقال إنه عند إبرام عقد الزواج فإن خاتمين يحملان اسمي العروسين كانا يمران بين الضيوف لفحصهما.

كما عرفت أنواع كثيرة من خواتم الزواج صنعت من المعادن المختلفة، بالإضافة إلى الخشب والجلد والغاب في أحيان أخرى، وقد شاع استخدام الذهب في صنع الخواتم لارتباطه بفكرة النقاء، وكانت تعزى إلى الذهب منذ القدم قوة سحرية عجيبة، حتى إنه كان الاعتقاد السائد عند بعض الشعوب البدائية أن للذهب روحا تهب حامله قوة وعمرا طويلا وذرية بلا حصر! أي أنه هو مصدر الخصب والنماء.

وفي بعض المناطق يحرص الناس على نزع جميع الخواتم من «الميت» لأن الروح - كما يعتقد - تظل مقيدة وتفقد حريتها للأبد، فالخاتم عندهم قيد من قيود الروح، وعلى ذلك فإن عادة لبس الخواتم في الأصابع يمكن أن ترجع للاعتقاد في فاعليتها الروحية.



وإلى جانب رمز الاتحاد والأبدية المرتبط بخاتم الزواج فإن الأصول القديمة جدا للخاتم قد تعود إلى الأساور التي كانت تكبل بها الفتيات الأسيرات في الأزمنة البدائية.

ولكن لماذا اختير الإصبع الرابع (البنصر) بالذات من اليد اليسرى ليحمل خواتم الزواج؟ يرى تفسير مصري قديم أن الناس كانوا تعتقدون بوجود عصب يمتد من هذا الإصبع إلى القلب، وكان سهلا الاعتقاد عند الزوج أن يؤمن بذلك كوسيلة للسيطرة على قلب شريكة الحياة.

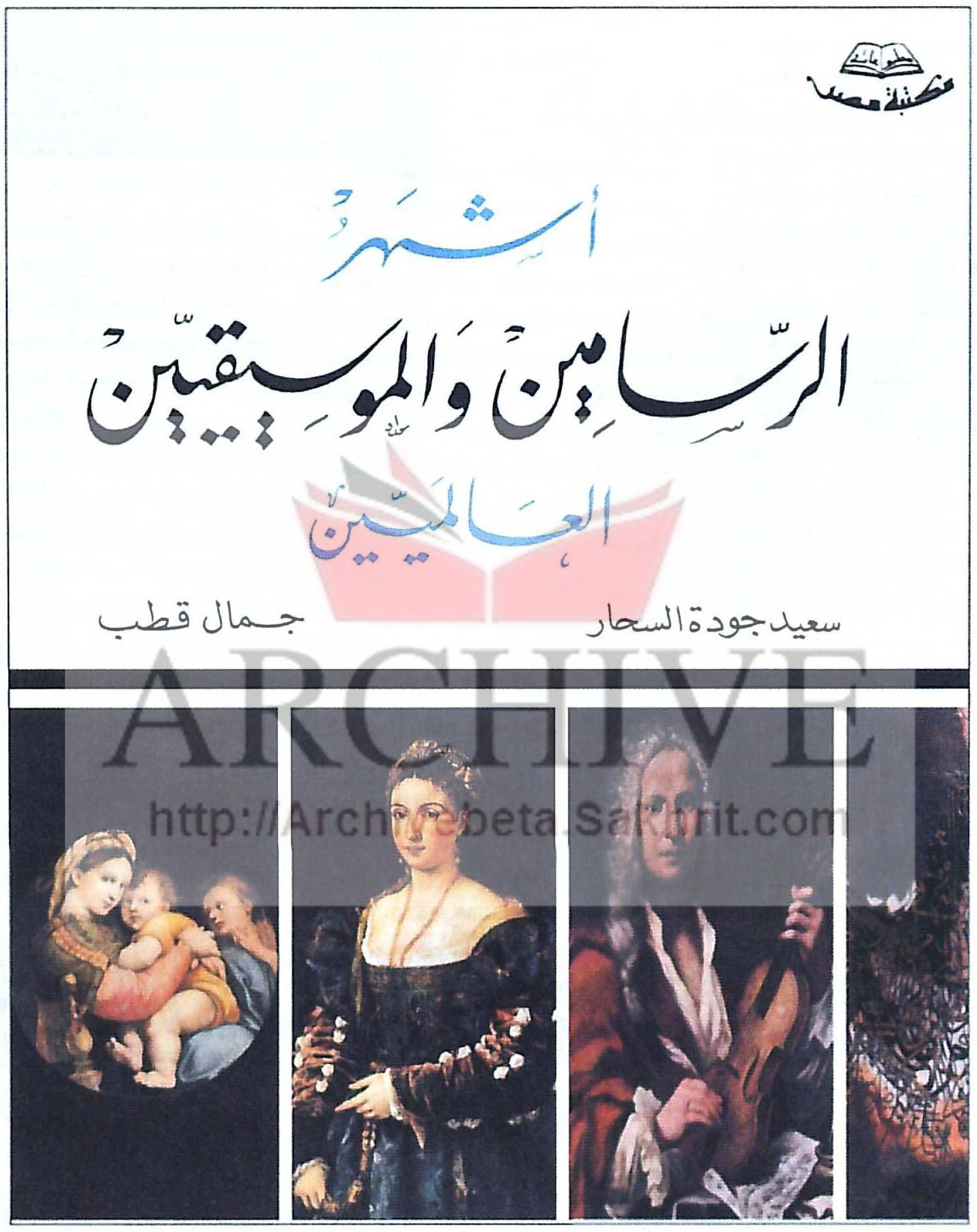
ويرجع البعض ذلك إلى أن وضع خاتم الزواج في اليد اليسرى رمز إلى أن الزوجة يجب أن تخضع لزوجها لأن اليد اليمنى هي رمز القوة والسلطان والاستقلال، أو لأن اختيار هذا الإصبع بالذات قد يكون بسبب أنها أقل تعرضا من سواها للجروح والأخطار في اليد اليمنى، أما في هذه الأيام فيعتقد معظم الناس أن خاتم الخطبة والزواج رباط ذهبي، لذلك تفنن صناع الجواهر في عمل الخواتم، ففي روسيا توجد على الخاتم ثلاث عقد وردية وبيضاء وصفراء جميعها من الذهب، بينما في أيرلندا توجد تزيينات على الخاتم بشكل قلب أو تاج أو يدين متشابكتين، كما يوجد مثله في أسبانيا، وفي بعض البلدان توجد أنواع من الخواتم على مفتاح الباب، وفي مصر ينقش الزوج اسمه على خاتم العروس كما تنقش اسمها على خاتم العريس دلالة على استمرار الزواج، وهو ما يحدث في أغلب بلدان العالم ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في استعراضات موجزة ميسرة تقدم المعلومة في ألوان متألقة وثوب أنيق. يقدم كتاب أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين الحلقة الثالثة من الموسوعات الفنية التي بدأها الفنان جمال قطب الأستاذ بأكاديمية الفنون. الحلقة الأولى كانت بعنوان الفن والحرب ثم كتاب روائع الفن العالمي. الكتاب نشاط ثقافي رفيع يدون معظم وليس كل مايود القارئ أن يتعرف عليه من عطاءات لأشهر فناني وموسيقيي العالم. هؤلاء المبدعون الذين رسموا وحفروا جماليات المشاعر الفياضة وأحاسيس الصور القادمة من وجدانات الروح والعقل معا. وبذلك قدموا للبشرية بصائر تذوق الجمال والأنغام التي مازالت تملأ أسماع وعيون جميع الأجيال على مر العصور.

رسموا وعزفوا أجمل المشاعر والأحاسيس

أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلقي هذا الكتاب أو الموسوعة المصغرة لمؤلفيه محمد سعيد النجار ود. جمال قطب والذي نشرته مكتبة دار مصر للطباعة الضوء على عبقريات التاريخ من عمالقة المبدعين من رسامين وموسيقيين لخلاصة من البحث والتنقيب يبدأها المؤلفان بالحديث عن أحد عمالقة الفن في العالم بل وأحد رجال النهضة الحديثة بقدراته في الرسم والموسيقى والرياضة وقدراته في عدد وافر آخر من المجالات، إنه العبقري «ليوناردو دافنشي» صاحب أعظم اللوحات الفنية في تاريخ الفن التشكيلي. وتشهد الموناليزا «الجيوكوندا» الرائعة التاريخية وكذلك لوحته العظيمة العشاء الأخير، وعذراء الصخور التي رسخ فيها دافنشي قدرته رساما بارزا يستطيع أن يحاكي ذوق عظماء البلاط خلال حقبة القرن الخامس عشر الميلادي.

ويأتي عبقري آخر ليكون ثاني عمالقة الكتاب في العرض وهو ما يكل أنجلو النحات والمعماري والشاعر والموسيقي. والدلالة التاريخية تقول لنا إن تمثاله الخالد «الرحمة Pitiee» وهو التمثال الأول الذي صهره أنجلو بإمضائه يصور السيد المسيح طفلا على ذراعي العذراء. وكذلك يبقى تمثاله الشهير «موسى» الذي أنجز تقريبا في العام ١٥٢٠. ومن ينسى قوله الشهير إن فن التصوير يرتفع حين يقترب من فن النحت والنحت يهبط عندما يقترب من التصوير.

يقدم الكتاب أحد أشهر نماذج مدرسة البندقية شهرة وهو الرسام العالمي تيتيان صاحب رسومات السيدة الغجرية، والإسكندر السادس يقدم الأسقف بيسارو إلى القديس بطرس، وتعميد المسيح. وعلى الرغم من انتماء تيتيان إلى طبقة النبلاء فإن مشواره وكفاحه في الانتقال والتعلم من مرسم إلى آخر حمل الدلالات التي ساهمت في نضوج هذا العشق للجمال وساهم في اختياره رساما في بلاط دوق فيرارا الأكبر وعاش طوال حياته التي بلغت التاسعة والتسعين قلقا على الرغم من ثرائه وخوفه من الفقر وكان على الدوام يطالب جمهورية البندقية بعرض أعماله وأن تهب له مالا.

يستعرض الكتاب سلسلة من مبدعي الرسم العالميين منهم إلجريكو وجويا، وفيلازكويز، وروبنز، ورامبرانت، ورينوار، وديجا، وبول سيزان، وفان جوخ، وتولوزلوترك، وجوجان، وفنان إسبانيا العظيم بابلو بيكاسو، ومواطنه السيريالي العظيم سلفادور دالي صاحب المقولة الشهيرة:

«العباقرة لا يموتون، وليس لهم الحق في أن يموتوا .. لذلك لن أموت!!

ويمضي الكتاب في عرض أحد الرواد في الفن التشكيلي ولكن هذه المرة يعرج المؤلفان إلى العالم العربي، ويتحدث النموذج التالي عن أحمد صبري الذي قامت على يديه هو ويوسف كامل نهضة فن التصوير في مصر. إذ كان صبري أحد أقطاب الطليعة المستنيرة في عصر التحول وساهم في إبداعاته قربه من طليعة مثقفي العالم العربي كالعقاد والمازني وتوفيق الحكيم، وبلورة أحداث الاحتلال الفرنسي والإنجليزي مخيلته إلى جانب دراسته الغربية التي التقت في آتون الشرق فخرجت القيم الأكاديمية ليصبح أول فنان عربي يحصل على ميدالية ذهبية من صالون باريس عام ١٩٢٩.

ويعرج المؤلفان إلى عرض لتاريخ الخط العربي وفنونه البديعة التي قال عنها ذات يوم ملك الروم في عهد الخليفة المعتمد «مارأيت للعرب شيئا أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء قدر حسدي على جمال حروفهم».

> يسجل الكتاب صفحات من إسهامات الفنانين الخالدين بأعمالهم وإبداعاتهم التي أثروا بها الحياة الفنية

ويستعرض الكتاب نموذجا أمريكيا من ولاية كاليفورنيا كان مهندسا ولكنه عشق الخط العربي، وتفرغ لدراسته واعتنق الإسلام وسمى نفسه «محمد زكريا» وامتهن الخط حياة وأقام المعارض الفنية لهذا الفن العظيم في سائر ولايات أمريكا وذاع صيته واستقرت شهرته في الغرب كما سبقتها إبداعاته الفنية إلى الشرق مهد فنون الخط العربي وإبداعاته وكلل. تاريخه الجميل بحصوله على إجازة في خط الثلث والنسخ من أستاذه التركي المعروف حسن جلبي في عام ١٩٨٨ في مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول.

ويأتي باب الموسيقى فيستعرض الكتاب أهم نماذج الموسيقيين في العالم يبدأها بفيفالدي (أنطونيو فيفالدي) صاحب العمل الشهير الفصول الأربعة وهي مجموعة ألحان تعزف على آلة منفردة بمصاحبة الفرقة الموسيقية ويقدم كل لحن منها صورة موسيقية لفصل من فصول السنة. ويعتبر «الفصول الأربعة» أولى المحاولات في الموسيقى التصويرية وعلى ذلك يكون أول من ألف هذا النوع من الموسيقى بين مؤلفي الموسيقى العظام إلى جانب شهرته كعازف للكلمان ومدرس للموسيقى وكاشف عن إمكانات جديدة دونت في تاريخ الموسيقى العالمية.

ويأتي جوهان سباستيان باخ أحد أساطير الموسيقى وصاحب الـ ٢٥٠ سوناتا. والسوناتا قطعة موسيقية تتألف من ثلاث حركات أو أربع تعزف على آلة موسيقية منفردة أو بمصاحبة بيانو أو فرقة موسيقية. كما صدرت في ليبزج في ألمانيا أول مجموعة كاملة لأعماله في ٦٨ كتابا ويعتبر من رواد التأليف الموسيقي في العالم.

ويأتي عرض للمؤلف العظيم الموسيقي النمساوي فولفجانج أماديوس موتسارت، ونقاط وضعت تحدد أهم إسهاماته الموسيقية بداية من سيمفونية لينتس التي أنجزها بإعجاب واقتدار وسجلت بادرة وسابقة عظيمة في تاريخ الموسيقى العالمية. كما يشمل العرض الموجز لحياته إسهاماته الموسيقية في عالم الأوبرا «كزواج فيجارو ودون جيوفاني» والناي المسحور، وكلمينزادي تيتو.

ويستعرض الكتاب لمحات عن أعظم مؤلف موسيقي في العالم وهو بيتهوفن الذي ملأ مسامع ألمانيا والعالم بأجمل مؤلفات اعتبرها البعض بل الجزء الأكبر من متابعي تاريخ الموسيقى أنها الأعظم والأكثر تأثيرا في تاريخ الموسيقى العالمية. ويجاوره في السياق نفسه شوبيرت الذي ظهرت عظمة أعماله بعد رحيله وكان مثله الأعلى بيتهوفن، ثم شوبان صاحب المقطوعة المهمة في تاريخ التأليف الموسيقي (الفانتازيا العظيمة). ولقب شوبان بالأمير لجمال تعامله وعظمة خلقه واقترابه من الناس، ثم شومان المؤلف الألماني صاحب الأسلوب الرومانتيكي في التأليف وبراعة اللغة المقدمة، ثم لمحة عن حياة فردي الإيطالي صاحب موسيقى «ماكبث» أولى أوبراته من شكسبير وصاحب الأوبرا الشهيرة عايدة التي ألفها بناء على طلب خديو مصر إسماعيل ليحتفل بها في مناسبة افتتاح قناة السويس وعرضت لأول مرة العام ١٨٧١.

ويتضمن الكتاب فصلا كاملا عن الأوبرا وتاريخها. ويعرض لبعض حياة عظماء الموسيقى الباقين أمثال فاجنر وبرامز وتشايكوفسكي، وديبوس ولكل منهم إسهاماته في تاريخ الموسيقى العالمية.

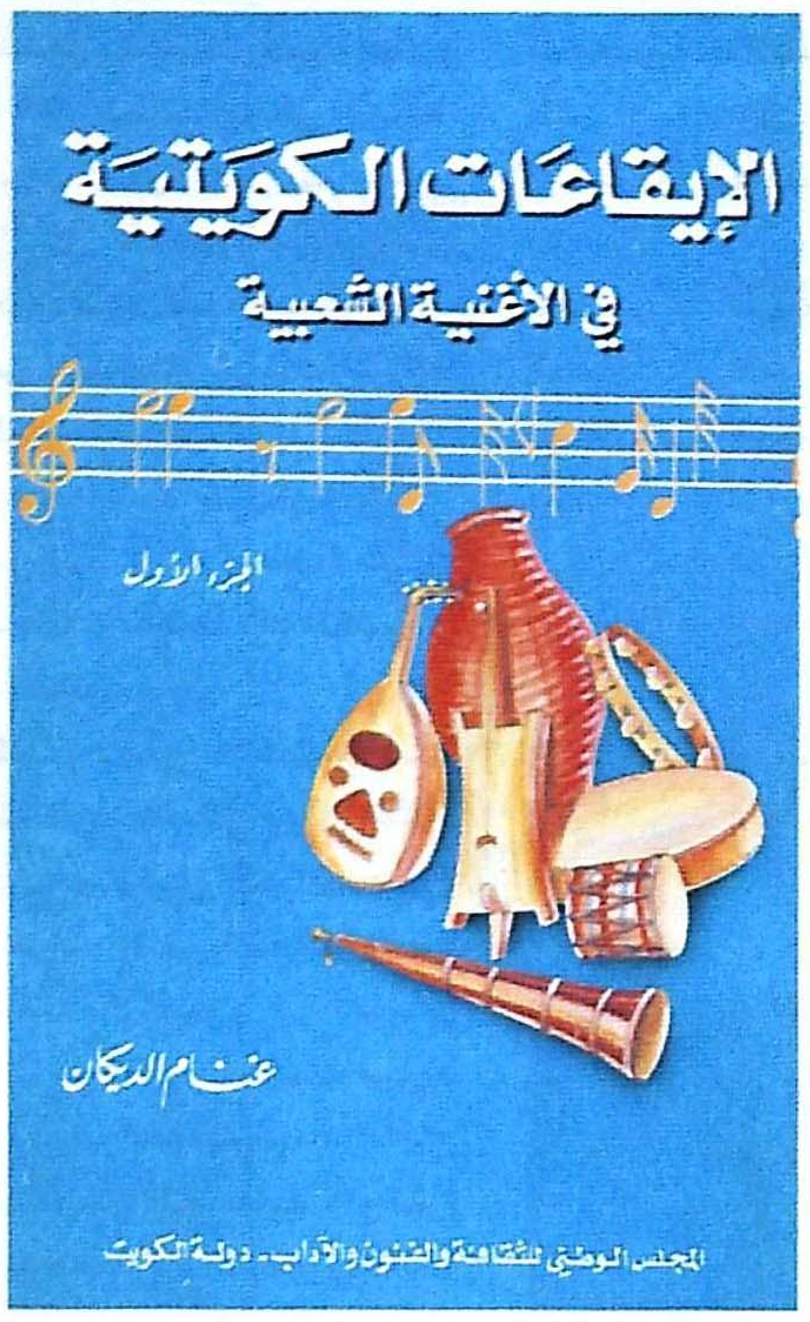
ويبقى القول إن الكتاب يسجل صفحات من إسهامات هؤلاء الخالدين الذين أثروا الحياة الفنية حول العالم بإبداعاتهم التي مازالت تتداول حتى الآن ويستمتع بها جمهور الذواقة شرقا وغربا ◆

من المحاولات الجادة التي بذلها الفنان سليمان الديكان أحد رواد الفن في الكويت إصدار كتاب بمثابة الوثيقة التاريخية التي تهتم بكافة الأشياء المتعلقة بالفنون والأدوات التي تحولت إلى آلات موسيقية وأمكن تسخيرها لتصبح من المفردات الأساسية للموسيقى في شبه الجزيرة العربية..

وإذا كان عنوان الكتاب «الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية» يشير إلى الإيقاعات الكويتية إلا أنه يتناول العديد من أنواع الفنون كالغناء والرقص والشعر ليسجل التاريخ تفاصيلها النادرة والتي قد تكون عرضة للضياع أو الاندثار.

الكويت - أشرف محمود

الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية



غلاف كتاب ايقاعات كويتية

لأهمية الموضوع صدر هذا الكتاب في جزأين عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وتناول الجزء الأول الأنماط المتعددة للغناء وما يصاحبها من إيقاعات، فتناول غناء البادية وغناء الحضر والغناء البحري، وفي إطار هذه الأنماط من الغناء وجدت أغاني العمل والترفيه والسمر والمناسبات وكذلك أغاني الأطفال وما رافقها من ألعاب.

بالطبع لكل نمط من هذه الأنماط إيقاعاته الخاصة لذلك قام غنام الديكان بتصنيف هذه الألوان وأطلق عليها فنون البادية، وفنون الحضر، وفنون البحر، والصوت.

أما المجلد الثاني - والذي صدر حديثا - فيستكمل الأول ويضيف موضوعات جديدة ومهمة مثل الغناء في المدينة والغناء الديني ثم فصل مهم عن التجمعات الموسمية والمناسبات الدينية، هذا بالإضافة إلى فصل خاص عن (الصوت) وأنواعه.

وعن الأغنية الشعبية وأنماطها يقول سليمان الديكان «تنوعت أنماط الغناء الشعبي في الكويت، فكانت الألحان - من موسيقى وغناء - كثيرة الأسماء متعددة الألوان ضمن قوالب محددة، ولكل قالب منها إطاره الخاص به من حيث تركيبه الإيقاعي، أو جمله اللحنية الملتزمة بتفعيلة الإيقاع، وكذلك بوزن من أوزان (بحور) الشعر الشعبي في أغلب الأحيان.

وبمعنى أوضح يصبح لكل قالب غنائي خصائصه التي تميزه عن غيره من القوالب الأخرى، ويكون له اسمه الذي يستدل به ومن خلاله على الموضوع الذي يتناوله هذا النوع أو ذاك.

والقالب ببساطة هو اللون أو «الفورم»، والمقصود به الإطار الذي يصاغ داخله الغناء نصا و لحنا و إيقاعا، ولكل قالب منها طابعه الخاص الذي يميزه عن غيره.

فمثلا قالب الموشح له أسلوبه المتميز من حيث صياغة الشعر واللحن، والذي يختلف عن قالب أغاني العمل، وهذان بدورهما يختلفان عن قالب الموال.

ويضم القالب الغنائي عناصر أساسية هي الشعر، واللحن، والإيقاع.

تعتبر منطقة الخليج بصفة عامة ثرية ومعروفة بإيقاعات ذات سمات مميزة وواضحة عن بقية الإيقاعات المنتشرة في أرجاء الوطن العربي.

وفي وصف لذلك يقول سليمان الديكان إن الإيقاع في الموسيقى الكويتية خاصة والخليجية عامة يعتبر بمنزلة هارموني فطري يتمثل في ضروب إيقاعية ممتزجة ومتداخلة تماما، ويمكن مقارنة ذلك بما تتسم به الموسيقى الغربية من تداخل في الألحان بما يسمى الهارموني الصوتي أو التوافق اللحني، ويسمى الإيقاع بالأوزان أو الضروب أو الأصول وترجع أهميته البالغة إلى أنه الذي يحدد سير النغمات وينظمه حتى تصبح العبارات الموسيقية جملا متكاملة.

وبشكل متخصص جدا يشرح الكاتب أنواع الإيقاعات سواء البسيط منها أو المركب وكذلك الإيقاعات الكويتية في كل نوع منها وكيفية قراءتها وتدوينها.

أما الأكثر متعة فقد جاء عن (آلات الإيقاع) التي هي أساس الغناء في الخليج وخاصة في الكويت، وإلى عهد قريب كان الغناء يعتمد اعتمادا كليا في أكثر صوره على استخدام آلات الإيقاع فقط دون الاستعانة بالآلات النغمية.

وكان الأجمل استخدام بعض الأدوات من الطبيعة والتي أمكن تسخيرها في إصدار أصوات موسيقية ذات فاعلية ومنها ما يسمى بـ (الجملة) وهي آنية من الفخار تستعمل أصلا لنقل وحفظ الماء ولها فوهة قطر دائرتها ٧ سم، وهي أصوات تشبه صوت آلة (الكونترباص) وقد استخدمها البحارة كآلة إيقاع أساسية يعزف (يضرب) عليها وهي واقفة على الأرض وفوهتها إلى أعلى ويقوم عليها ثلاثة عازفين وقد يلتقي منهما اثنان وينفردان بحوار إيقاعي (متداخل مع الإيقاع الأساسي).

كذلك هناك (الهون) وهو في العادة يصنع من الحديد أو النحاس، ولكن النحاس هو المستعمل لدى البحارة، ويستخدم أصلا لدق الحبوب كالبن والبهارات وقد سخره البحارة ضمن إيقاعات الغناء ويضرب عليه بعصوين على جانبيه حينما يكون واقفا وفوهته إلى أعلى فيحدث رنينا للزخرفة مع بقية الآلات الإيقاعية المصاحبة.

كذلك يعد التصفيق من أدوات الزخرفة الإيقاعية حيث إن الكاتب اعتبر أن التصفيق هو أداة الإيقاع الأولى وهو أول ما اكتشفه الإنسان بفطرته، وهو يصاحب أكثر أنواع الغناء الشعبي باستثناء المواويل.

أما عن الآلات الإيقاعية الأساسية فقد أبدع الفنان الشعبي في الجزيرة العربية ومنطقة الخليج في صنع آلات الإيقاع وهي عديدة ومنها الطار الذي يشكل الأساس لأكثر أنواع الغناء الشعبي ذات الطابع الترفيهي، وهو دائرة من الخشب يشد على دائرته جلد الماعز ويثبت بخيوط في فتحات الدائرة الخشبية والعزف عليه، له طرق عديدة منها النقر بأطراف الأصابع على حافته، أو بالضرب على وسطه بكل اليد دون رفعها، ويمكن كذلك الضرب بقوة بمتن اليد أي جانبها.

هذا بالإضافة إلى الأنواع الأخرى من الطبول مثل الطبل البحري وهو يضم أكثر من نوع فهناك ما يسمى بطبل الرأس وكذلك طبل الخماري.

ويستعرض غنام الديكان ألوان الغناء في البادية والتي عادة ما تصاغ من جملة لحنية واحدة ولا تزيد على جملتين إلا نادرا.

ويعد كذلك ألوان الغناء ومنها الغناء في المدينة فيما يعرف باسم مجال غناء السامري وهو لون من الغناء الحضري وقد تأثر بمصدره الأصلي ألا وهو ألحان جرات الربابة والعرضات وكان أحادي الجمل اللحنية و درجاته الصوتية. إلا أن هناك ألحانا انعكس عليها طابع المدينة فتطورت في صياغتها بأن صارت متعددة الجمل اللحنية وزادت درجاتها الصوتية.

ويتميز مجال الأصوات في هذه الأشكال الخليجية الغنائية بمساحة صوتية واسعة، وهناك كذلك غناء وفنون الخماري وكذلك أغاني القادري وأغاني الأطفال، ثم الغناء البحري الذي يعتمد على جميع فصائل الأصوات وبعضها يؤدي اللحن الأساسي في الوقت الذي تؤدي فيه مجموعة أخرى من الأصوات وظائف أخرى لتشكيل متناغم من الأصوات.

> وعت أنماط الغناء الشعبي في الكويت، فكانت الألحان كثيرة الأسماء متعددة الألوان، ضمت قوالب محددة، ولكل قالب منها إطاره الخاص من حيث تركيبه الإيقاعي وجمله اللحنية

ويحاول الكاتب أن يفسر بعض الأشياء حول الأنماط الغنائية والإيقاعية وسمات كل منها التي تميزها، ويرى أن أهل البادية ابتدعوا أنماطا من الغناء لتخدم شتى وظائفه في عمله ومنها كذلك الأغاني الترفيهية السارة، وهناك أيضا ما يعرف بالعرضات وهي التي تعتبر من الأغاني الحماسية والمقصود بها استنهاض همم الرجال لملاقاة الأعداء.

ومن ألوان الغناء أيضا الأغنية البدوية وهي ما تكون أغنية صغيرة لا يزيد لحنها على جملتين لحنيتين أو ثلاث، وقد تعتمد على جملة لحنية واحدة معبرة تؤدى بها جميع أبيات القصيدة.

وهناك ما يسمى بجرات الربابة وهي ألحان منظمة ثابتة الشكل تقريبا وتصاغ على هذه الألحان قصائد في شتى الموضوعات، وتعتمد هذه الألحان على غناء الفردي وعلى مهارة العازف (عازف الربابة).

هذا ويتناول غنام الديكان أكثر من فصل الغناء في المدينة أو كما يسميها بفنون الحضر والذي يضم السامريات (السامري) وفنون الخماري.

ويمثل السامري الأغنية الشعبية الجماعية بكل معانيها لما يتسم به من ملاءمة للذوق الجمعي وتعتبر السامرية أغنية قصيرة جملها الغنائية محدودة ويتكرر أداء لحنها حسب شطرات القصيدة التي لا تقل في الغالب عن ستة أبيات. ويتميز لحن السامرية على الرغم من قصره بالمشاعر والأحاسيس الجمالية للأغنية وقد انتقاها الناس ورددوها مع الفرق التي تخصصت في أداء السامري وذلك لسهولة حفظها وترديدها.

ومن ألوان الغناء التي تناولها الديكان أيضا ما يعرف بفنون الخماري وهي من ألوان الغناء الشعبي المعروف في الخليج وخاصة في الكويت والبحرين، وأحيانا يطلق على هذا اللون عدة أسماء منها لفظ (الفنون) وقد يسمى الخماريات جمع خماري

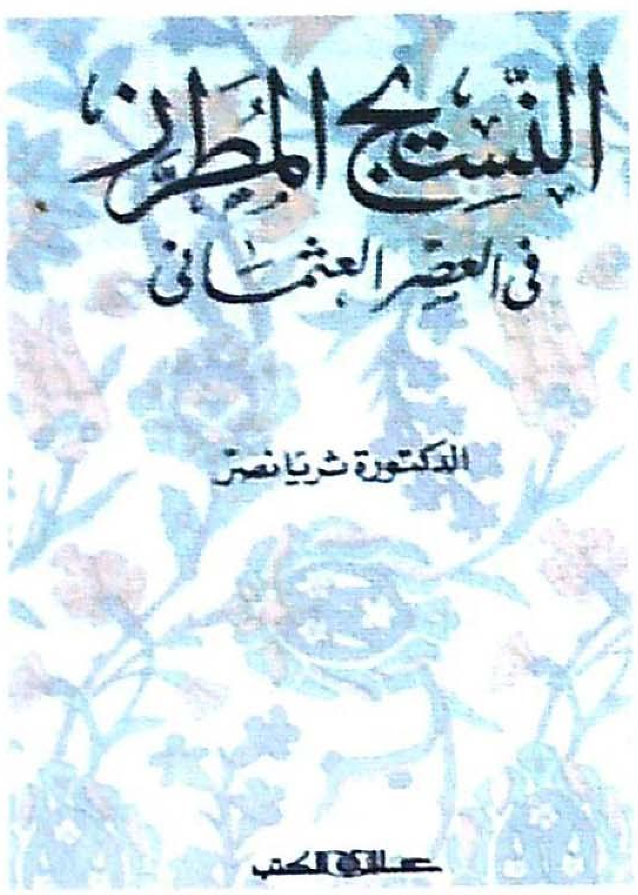
وبالمعنى الشعبي أو المعروف يقال (خمر بالشيء) أي توارى عن الأنظار بشيء معين أو مع شخص معين.

وربما كان معنى كلمة الخماري هو أن مرددي هذا اللون من الغناء هم وحدهم الذين تخصصوا فيه دون إمكان أحد من العامة ترديده معهم، ويقول البعض إن التسمية جاءت نسبة إلى الخمار الذي يرتديه الراقص أو الراقصة في أثناء الأداء.

وتتميز قصائد الخماري باحتوائها مضامين غزلية رفيعة وعذرية المعاني وتعتبر من الشعر النبطي الراقي الذي لا ينظمه سوى المتعاملين من الشعراء بالإضافة إلى علية القوم من الأمراء.

وللخماري نوعان أساسيان يختلف كل منهما عن الآخر باختلاف نوع الإيقاع المستخدم، ومن أنواعه فنون الخماري رباعية الإيقاع وكذلك سداسية الإيقاع، ويشتق من كل نوع من هذين النوعين ألوان عديدة يختلف بعضها عن البعض الآخر، ولكل منها اسم يستدل من خلاله على لون هذا الخماري ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الكتاب: النسيج المطرز في العصر العثماني
المؤلف: د. ثريا نصر
الناشر: عالم الكتب - ٢٠٠٠

يتناول الكتاب بالبحث والتحليل أول دراسة أكاديمية في مجال النسيج المطرز في الإمبراطورية العثمانية، كما يتضمن دراسة عن الأحوال السياسية والاجتماعية والفنون التشكيلية والنسيج وأنواعه والزخارف التي كانت لها الصدارة في هذا المجال، وهذه رؤية علمية فنية تطبيقية لفن له أصالته ويعتبر من أوائل الفنون التي استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور فقد امتازت المنسوجات المطرزة في العصر العثماني بأساليب كثيرة ومتنوعة وصلت إلى ذروتها في فن التطريز والتصميمات الزخرفية للملابس والمفروشات ويمكن توظيفها للصناعات الصغيرة، وقد استطاعت المؤلفة أن تخرج بذخيرة وفيرة من تراث له قيمته بعد دراسة مستفيضة ومتشعبة تاريخيا وأثريا وفنيا وتطويره زخرفيا وتطبيقيا لربط الأصالة بالمعاصرة وزود الكتاب بالأشكال واللوحات المؤرخة والموثقة وفهارس المصطلحات الفنية بالإضافة إلى ملخص باللغة العربية والإنجليزية.

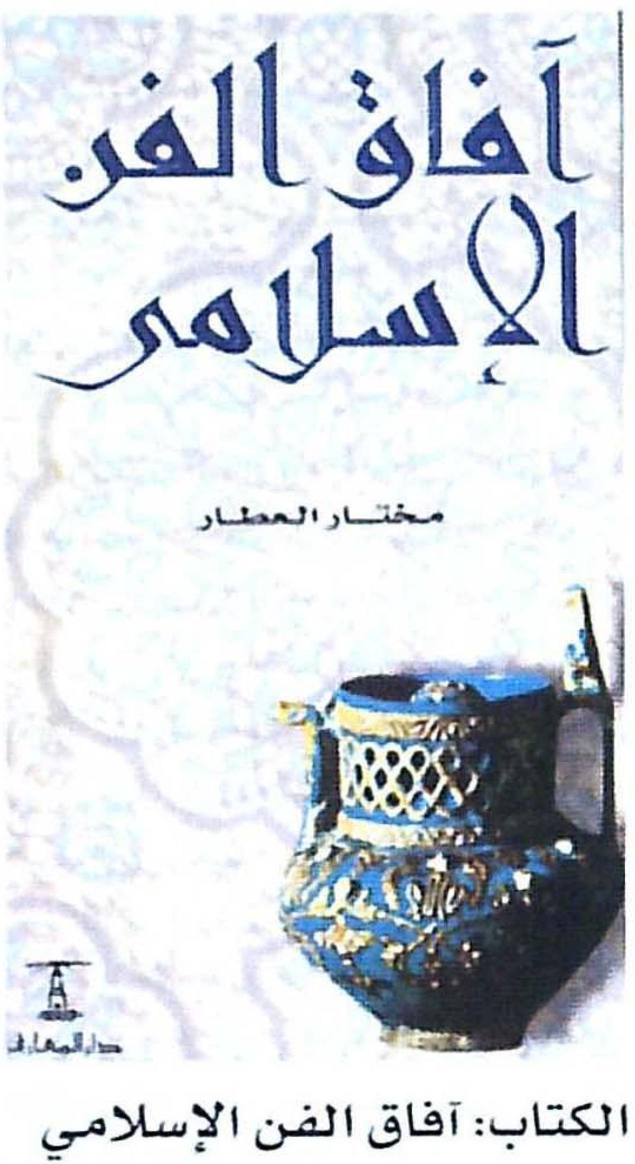
الكتاب: حديقة ضوء القمر: اكتشافات جديدة في تاج محل
المؤلف: إليزابيث بي موينيهان
الناشر: مطبعة جامعة واشنطن ٢٠٠١

ظل تاج محل ولفترة ٣٥٠ عاما معلما مضيئا وشامخا حيث اعتبر أحد أروع الآثار التذكارية في العالم. الزوار الذين يحدقون عبر نهر يامونا من أروقة التاج يشاهدون ما هو أكثر من مجرد حقول للفلاحين وبعض من الأراضي القاحلة. فهناك الروائع النفيسة التاريخية إضافة إلى لوحات تعود إلى عهد شاه جاهان (١٦٢٨ - ١٦٥٨) غير أنها كانت مغطاة فيما مضى بالنباتات الخضراء الكثيفة والحوائط العالية.

هذا الكتاب يصور الاكتشافات المهمة لمشروع عالمي يوثق الآثار الموجودة في حديقة المغل المهجورة منذ زمن بعيد، والتي تقع مباشرة على الضفة الأخرى من النهر وبمحاذاة تاج محل. الكتاب مزود بصور جديدة ذات تفصيلات نادرة لتاج محل والحديقة الضخمة والتي تسمى حديقة ضوء القمر وكذلك لوحات نفيسة تعود إلى عصر شاه جاهان.

أنشئت هذه الحدائق اعتمادا على الفلسفة الفارسية (الجنة الأرضية)، الحدائق الرائعة لأباطرة مغل في القرن السابع عشر، تعرض بناء مسهبا للعمارة من حيث المزالق المائية، البركات المعلقة، النافورات العائمة، والمزروعات وكلها مقصودة لإثارة الحواس، الواحات الواقعة في البيئة الحارة المغبرة تعد مكانا غريبا للراحة والمتعة.

إن حديقة ضوء القمر، جزءا رئيسا من تصاميم حدائق تاج محل نظرا لروعة التخطيط والتصميم والحجم، ويحتاج إلى أن يعطي أهمية خاصة كونه يقع في أحد أشهر المباني التاريخية في العالم.

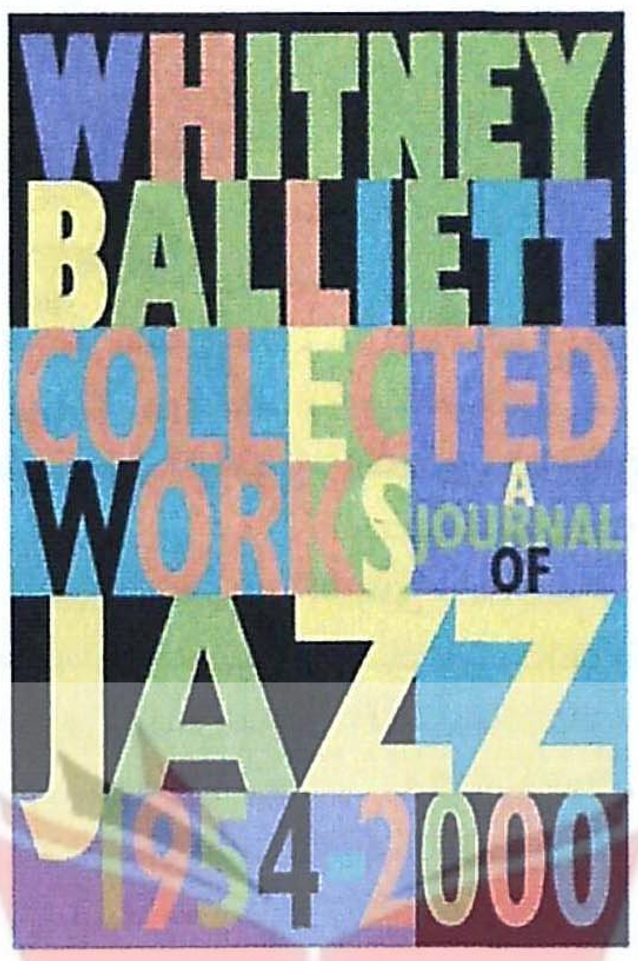


الكتاب: آفاق الفن الإسلامي
المؤلف: مختار العطار
الناشر: دار المعارف - ٢٠٠٠

هذا الكتاب رحلة عميقة في جذور الفن الإسلامي، نكتشف من خلالها أنواع الفنون الإسلامية من مساجد غاية في الروعة والجمال، ومنشآت معمارية مزدانة بالنقوش الرائعة ومن زخارف تجريدية منحوتة في القباب الحجرية، بالإضافة إلى فنون الآنية التي أضاف إليها الفنان الإسلامي البريق المعدني الموشى بالذهب والفضة.

في هذه الرحلة نكتشف أن هدف الفنان الإسلامي كان التعبير عن السمو الوجداني وخلود الروح ووحدانية الخالق جل وعلا شأنه.

إن المتأهل لأي تكوين معماري وإسلامي يدرك كيف كان هذا الفنان مرهف الإحساس، حريصا على الإبداع الفني المثير للخيال حتى لو كان قلعة حربية.



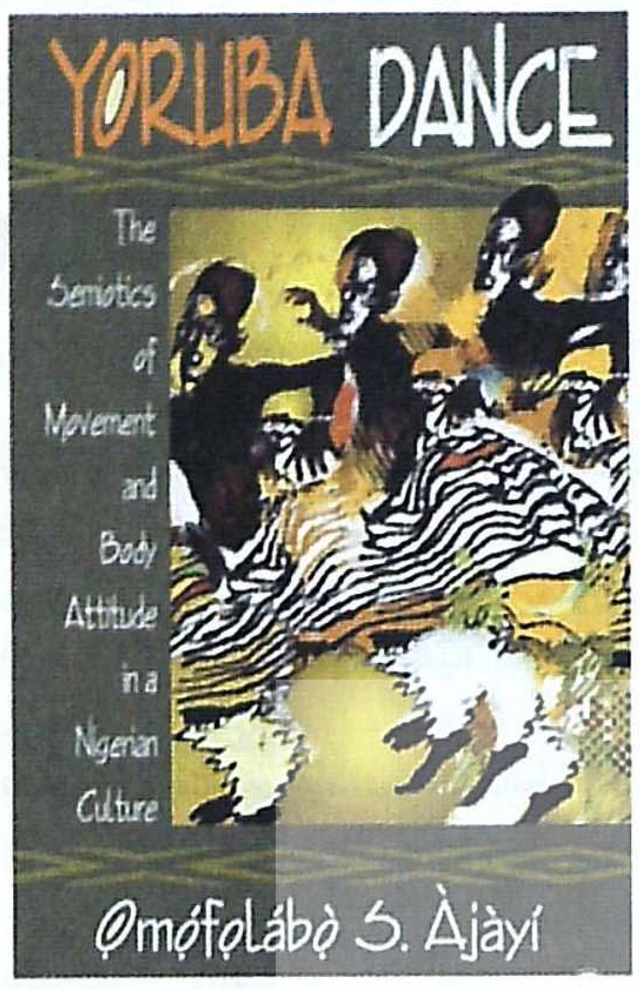
الكتاب: مجموعة أعمال: دورية لموسيقى الجاز ١٩٥٤ - ١٩٩٩
المؤلف: ويتني باليه
الناشر: St Martins Press (Trade) 2000

ويتني باليه يعمل ناقدا لموسيقى الجاز في مجلة «نيويوركر» منذ عام ١٩٥٧، ومؤلف لأكثر من خمسة عشر كتابا، يمضي حياته في الاستماع لموسيقى الجاز والكتابة عنها. لقد كتب مرة في نقد لأحد الأعمال «الأول يعرف ما الذي نواجهه» لقد كان يصف ببساطة عمله، لحوالى نصف قرن، كان باليه يخبرنا بما نواجهه حينما نستمع إلى الموسيقى العظيمة، أو الأكثر إبداعا في أمريكا.

يعد هذا الكتاب إنجازا تذكاريا، فهو يعرض الخلفية التاريخية لموسيقى الجاز ويسجله بدءا من أول مهرجان للجاز في نيوبورت عام ١٩٥٤، وصولا إلى العروض الحديثة التي يقدمها الجيل الصاعد من الموسيقيين. ويقدم توثيقا مفصلا لأهم الشخصيات في تاريخ الجاز مثل: «دوك ألنجتون»، «ديزي جيليبسي»، و«دانجو رينهارت»، «مارثا راي»، «بدي ريتش»، «شارلز مينجس»، «لويس أرمستونغ»، «بيلي هوليدي»، «آرت تاتم»، «بيسي سميث»، «أيرل هاينز»، والكثيرون غيرهم. لقد جمع باليه تاريخ موسيقى الجاز الحافل الذي تعدى الخمسة عقود. لذلك فإن معلومات المؤلف القيمة تعد بمنزلة كنز موسوعي ومع ذلك فقد كتب كأنه يستمع للموسيقى للمرة الأولى في حياته.

منذ انطلاقتها في نيو أولرليانز في بداية القرن العشرين، ظلت موسيقى الجاز في حركة تطور مستمرة ودؤوبة، وخضعت للارتجال والتجريب والتجديد، وكذلك الأمر مع الأصوات والأنغام مثل (السوينج، ديكسي لاند، بوجي ووجي، بي بوب، الجاز الحر، الجاز التجريدي).

وعلى الرغم من الأشكال المختلفة للجاز، فإنه يسحر الأذن ولا شك في ذلك سواء كان جملة موسيقية مرتجلة أو عزفا منفردا أو كاملا.



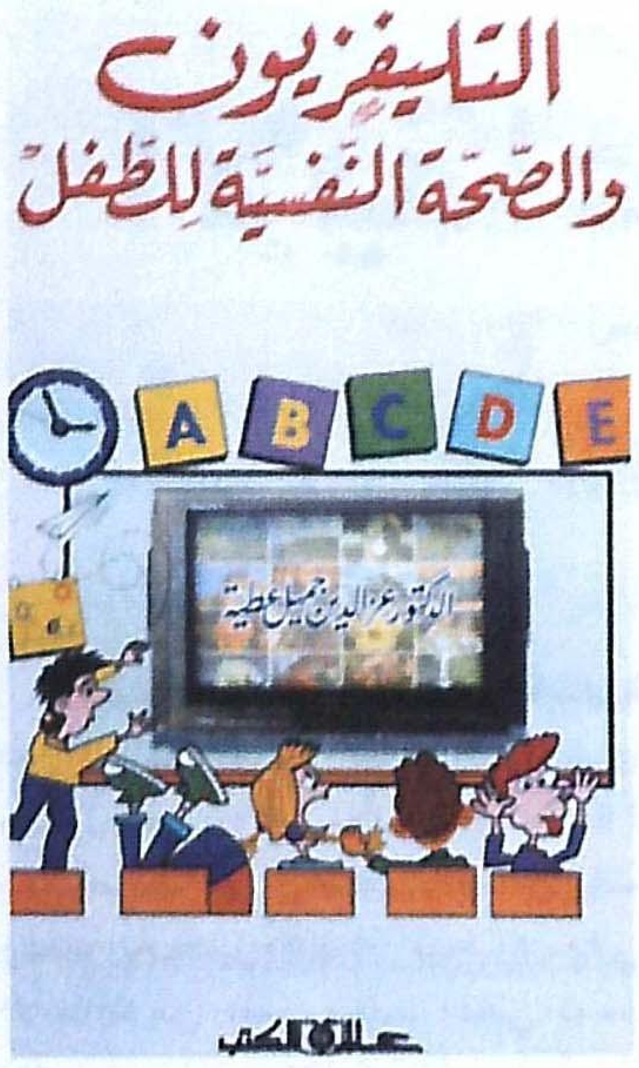
الكتاب: رقص اليوروبا: علم حركة ووضعية الجسد في الحضارة النيجيرية
المؤلف: أوموفولابو اس أجاي
الناشر: AFrica World Press - 1998

ينقب هذا الكتاب في التاريخ ليكشف عن الجمالية والأهمية، وكل المعاني المرتبطة بالرقص كظاهرة اجتماعية وتراثية لدى جماعة «اليوروبا» العرقية في نيجيريا الحديثة.

ويحقق هذا الكتاب في تحليل هيئة جسد الراقص في التواصل، وأيضا المناسبات التي يحدث فيها الرقص. يتفحص الكاتب مفهوم «اليوروبا» المبدع للرقص كفن أدائي يتواصل جسديا مع أشكال الفنون الأخرى وتصف كيف يوظف الرقص كحلقة وصل شاملة، مكملة للفنون الأخرى.

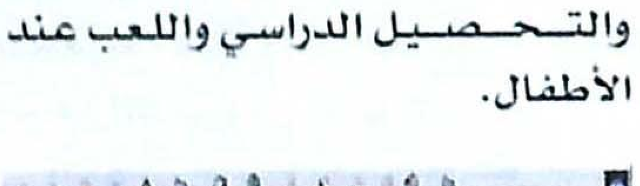
هذا المنهج المبني كليا على الظروف الحضارية لـ «اليوروبا»، يسلط الضوء على الرقص كصورة مصغرة عن الحضارة اليوروبية وفي الوقت نفسه يقدمه كشكل من أشكال الفنون المميزة ووسيلة للتواصل والتعبير بين شعب اليوروبا، أن مجموعة الرقصات ومناسبات الرقص المطروحة في الكتاب يرجع أصلها لأوقات تاريخية قديمة، وتعكس أنواع الثقافات المختلفة التي أوجدتها تلك الحضارة القديمة. إن كل نوع من أنواع الرقص، سواء كانت رقصات الطقوس للاحتفالات المقدسة أو لمناسبات الرقص السياسية والاجتماعية طرحت تفصيليا على صفحات الكتاب.

إن التحليل الكلي في الكتاب يركز على التكامل الأساسي للرقص وكذلك مناسبات الرقص لدى الحضارة الأفريقية، والتي صممت أساسا بغرض الإرشاد والتواصل ومن ثم الترفيه.



الكتاب: التلفزيون والصحة النفسية للطفل
المؤلف: د. عز الدين جميل عطية
الناشر: عالم الكتب - ٢٠٠٠

يعرض الكتاب لآثار التلفزيون المباشرة وغير المباشرة - المفيدة والضارة - على الصحة النفسية للطفل، وكيف يتعلم الطفل السلوك السوي والمرضي، ولماذا يتعرض بعض الأطفال دون غيرهم لآثار التلفزيون الضارة، وكيف يمكن التغلب على هذه الآثار، وتشمل موضوعات الكتاب الآراء المعاصرة لعلماء نفس النمو وعلماء النفس الإكلينيكي المتخصصين في الآثار النفسية لوسائل الإعلام، العنف التلفزيوني، التلفزيون والإبداع والمثابرة والتحصيل الدراسي واللعب عند الأطفال.



www.awu-dam.com

موقع لاتحاد الكتاب العرب في دمشق يشمل على معلومات عن الاتحاد، ونبذة عن الإصدارات الجديدة للاتحاد، وتتعدد ما بين المجالات، مثل مجلة «الموقف الأدبي» و«التراث العربي» و«الفكر السياسي» و«الآداب الأجنبية»، وكذلك الكتب المعنية بمجالات أدب الطفل والقصص والروايات والشعر والمسرح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

اشتراك

بداية أحب أن أعبر عن سروري الكبير لصدور جريدتكم المميزة والتي نفتقر إلى مثلها في الساحة الفنية، خاصة أنها الجريدة الوحيدة التي تركز اهتمامها الكامل على الفن الخليجي القديم بشكل خاص والعربي على وجه العموم الذي يحتاج إلى من يرعاه من الاندثار والنسيان، بالإضافة إلى الفنون العالمية الراقية.

لذلك يشرفني الاشتراك بجريدتكم الغراء والانضمام للقراء والمهتمين بها، وأرفق لكم شيكا بقيمة الاشتراك لمدة عام، هذا ولكم الشكر على ما تقدمونه من مواضيع فنية مهمة ومفيدة.

محمد صالح الشرقي

الدوحة - قطر

المحرر:

تحية حب وود عطرة مملوءة بالامتنان لمحمد صالح الشرقي الذي سيبقى اسمه خالداً في ذاكرة جريدة الفنون باعتباره المشترك الأول فيها ونشكرك على متابعتك لنا وحرصك على اقتناء الفنون.

زهرة عملاقة

نعم إنها لم تكن مفاجأة ولكنها كانت متوقعة، فتحية لكم على ما تبذله الكويت وتقدمه للثقافة العربية. جريدة الفنون زهرة عملاقة، لأنها ولدت في الكويت، لذلك فهي ثابتة الجذور.

أما بخصوص ما أتمنى الاطلاع عليه في جريدة الفنون في المستقبل فهو التركيز على الفنون الخليجية. وأخيرا الفن الذي أعشقه وأحبه هو الكاريكاتير وأتمنى من كل قلبي أن تفرد لهم الجريدة صفحاتها لنتعرف على هذا الفن أكثر.

طه أحمد جمال الدين - مصر

المحرر:

نشكرك على اهتمامك ومتابعتك للفنون، ونشكرك أكثر على اقتراحك الجميل ونعدك أنه في تفكيرنا ضمن أفكار أخرى كثيرة ستراها على الفنون قريبا.

لمسة الإبداع والرأي

منذ اطلعت على العدد الأول من جريدتكم (الفنون) وتابعت بشغف وشوق صدور الأعداد التالية، وجدت فيها لمسة الإبداع والرأي الفني الذي صيغ بين صفحاتها لجعلها نبراسا ثقافيا يفتح نافذة الثقافة الفنية للتواصل بينها وبين القارئ.

إنها كما تقولون تمد جسر التواصل الفني الرفيع بين الكاتب والقارئ وتؤكد حضوركم الثقافي للعالم أجمع.

وإنه ليسعدني أن أكون قارئا للجريدة لإمدادي بوقود المعرفة والتثقيف الذي لا ينتهي بل هو دائما متجدد.

نبيل التركي - الإسكندرية

«الفنون» مكرمة جديدة

في البدء تحية واجبة للدور الذي تقوم به مجلتكم «جريدة الفنون»، والتي أسعدني اقتناء أعدادها التي صدرت عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ليضيف مكرمة أخرى بجانب إصداراته المتعددة التي نتشوق إليها، ولتكون هذه الجريدة... العَلَم، تدفقا تغازل موضوعاتها العيون بشموس مقالاتها التي تروي الذاكرة، وتفتح بوابات لآفاق يلج منها عطشى المعرفة، وتدفعنا لنتطلع إلى رؤية هلالها في كل شهر، وإن كنت أرى أن أربعة عشر أفقا تمثل حشدا يمكن اختزاله، بجانب تثبيت ترتيب موادها، وإن كنت على يقين بأن «أهل مكة أدرى بشعابها».

وفي كل الأحوال فقد جاءت موادها أسراب جهد لا أملك منه إلا أن أعاود التحية والثناء لكم ولكل العاملين بها.

د. حسين عبد القادر - مصر

المحرر:

د. حسين نشكر لك ملاحظاتك الثاقبة، وبخصوص إضافة أو حذف أحد الأبواب من عدد لآخر فهذا يحدث بالفعل لضمان التنوع الفني والصحافي، أما بخصوص الترتيب فهو مقصود حتى لا نسقط في فخ الرتابة والجمود.

جريدة متميزة

فوجئت بصدور جريدتكم الفنية المتميزة - الفنون - وأعجبت بأناقتها وجدة موضوعاتها، إنها فعل لتجربة تستفيد الكثير من أحدث الإصدارات وتنخرط بجدية في سياق التطور الصحافي الذي يراهن على المستقبل، دون أن يتنكر للماضي.

عزيز الحاكم

عضو اتحاد كتاب المغرب

الهدية الجديدة

حين اجتاح الجيش العراقي الكويت - محتلا وغازيا - قلنا، نحن الذين عرفنا الحقيقة منذ البداية، بملء أفواهنا وقلوبنا: لو نجح «الدكتاتور» وحول الكويت الى قطعة من الجنة، فإن التاريخ حتما لن يغفر له أبدا ولا لعساكره تسببهم في حرمان المثقف العربي من أهم سلسلة فكرية ثقافية كانت تصدر حينئذ، وأقصد بها (عالم المعرفة) التي كانت تصدر شهريا بانتظام يثير التقدير، ويتابعها القاصي والداني على حد سواء.

وما دامت المطبوعات التي حرمنا منها لفترة وجيزة - ما أطولها - قد عاودت الصدور، بمجرد زوال شبح الغازي، واندحاره خاسئا خاسرا، فلا شك في أنه أمر يثلج الصدور، ويبعث على الشعور بالراحة والسعادة، إذ تابعت المؤسسات الثقافية الكويتية رسالتها على أكمل وجه، كأن شيئا لم يكن.

فالكويت - ما تزال - محجا للمثقفين العرب، باختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، ويكفيها فخرا ما تهبه لنا من كتب ودوريات تختلف عن السائد.

وآخر هذه (الهدايا) هو جريدة الفنون، التي سعدت مؤخرا باقتنائها. إذ يحسب للجريدة خروجها إلى القراء بهذه الحلة البهية على صعيد الشكل، وتنوع المواد المنشورة فيها وقيمتها المعرفية العالية، على صعيد المضمون، وبحق، فإن هذه الجريدة تسد نقصا شديدا في المكتبة الفنية العربية.

جعفر الفضلي - عمان

أين ثقافة النقد؟

لقد سررت كثيرا بميلاد هذه الحديقة الثقافية «جريدة الفنون»، وقد اطلعت من خلال العدد الثاني فبراير ٢٠٠١م على ركن «تلفزيون الفنون» على موضوع تحت عنوان: «أيها السادة المشاهدون انتبهوا.. أنتم رهائن للتلفزيون!» للكاتب وليد نجم الذي كانت تحليلاته لأبعاد وخبايا هذا الجهاز عميقة وواقعية تحمل الكثير من الدلالات والتوجيهات المستقبلية لما يجب أن يكون عليه التلفزيون العربي في مواجهة التحديات الحديثة. وما أردت التركيز عليه هنا هو غياب ثقافة النقد لدى المسؤولين على جهاز التلفزيون، مما جعل المشاهد العربي يتذمر من البرامج العربية الرديئة ويتعجب متسائلا: أين ثقافة النقد في مؤسسة التلفزيون العربي؟

عبد الحفيظ قطاش - الجزائر

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع

شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش

ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع

شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس ٥٧٨٦٠٢٣

سوريا - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

ص - ب - ١٢٠٣٥

ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف

الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣

ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع

دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨

أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع

ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣

ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية

الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١

ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية

عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨

ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف

ص. ب ٢٢٤ المنامة

ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام

مسقط ص. ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢

ت ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

دولة قطر - دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع

الدوحة ص. ب ٣٤٨٨

ت - ٤٦٥٤٢٦٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر - المتحدة للنشر والاتصال

٢٣٨ شارع قي دو موبسان الينابيع

بئر مراد رايس - الجزائر

٤٤٧٦١٦ فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع

القدس شارع صلاح الدين ١٩

ص. ب ١٩٠٩٨ ت. ف/ ٢٧٣٦٠٥

كلمة التحرير

«لماذا (جريدة الفنون) دون مواد إبداعية؟»

«لماذا (جريدة الفنون) دون دراسات نقدية؟»

«لماذا (جريدة الفنون) دون أبحاث اجتماعية، تاريخية، دينية، علمية،...؟»

أسئلة كثيرة حملتها إلينا رسائل بريدية رقيقة، وعتب محبين وصل إلينا عبر أكثر من متابع ومهتم. وها نحن نقول، وكما أسلفنا في كلمات تحرير سابقة، إن (جريدة الفنون) متخصصة وخالصة للفنون، جميع الفنون وبشمولية واتساع مجالاتها التي لا تحد، مع يقيننا بأن أي كتابة في مجال تخصصها الفني، إنما هي إبداع، ما دامت متميزة وخلاقة وتطرح فكرة أو رأيا جديدا. وإننا نجور على الإبداع إذا ما تم لنا حصره في القصة والشعر والرواية، فالكتابة عن اللوحة و العمارة والمسرح والسينما والتلفزيون والاستعراض، إنما هي كتابة موازية، وإبداع ثان نحن في أمس الحاجة إليه، وسط غياب إصدارات النقد الفني المتخصص، والذي من المفترض أن يواكب الحركة الأدبية والفنية، وفي جميع مجالاتها!

العالم بنظرياته وعلومه ومهنه يتجه نحو المزيد والمزيد من التخصص. شبكة الإنترنت تقدم زادا مهولا لكل باحث في مجاله المتخصص. العولمة تجرف في طريقها الأخضر واليابس. وليس لنا نحن، في الوطن العربي، إلا أن نكون جزءا من هذا العالم، نعيشه بنبضه وحركته وعوالمه ولغته، مع احتفاظنا بأصالتنا وانتمائنا وطعمنا ونكهتنا المتميزة!

(جريدة الفنون) متخصصة في الفنون! ففي باب العمارة، تنشر أي رأي يخوض أو يتعرض لنظرية معمارية، أو فكرة هندسية جديدة، أو استطلاع حول مدينة أو مبنى متميز أو قصر أو قلعة أو متحف أو سوق شعبي، كما تتعرض إلى أن الجسور في مدينة ما تمثل الشرايين الأجمل التي تعبر بالناس واللغة والحب من جهة إلى أخرى، وأن سلسلة الجبال التي تحيط بمدينة ما تسهر تحرسها، وتشرف عليها كما الأم الرؤوم، وأن طبيعة الأنهار والسهول الخضراء الواسعة إنما تبعث على التفاؤل والتأمل والهدوء، وأن إيقاع موج البحر، ربما يطبع إيقاع مدينة ساحلية بأكملها، وأن قباب مآذن القاهرة تشكل ملمحا تاريخيا مهما لمختلف العصور التي مرت عليها، وأن، وأن، وأن،...

(جريدة الفنون) متخصصة في الفنون! ففي باب السينما، تنشر رأيا متخصصا معمقا حول فيلم ما، أو تقريرا حول مهرجان ما، أو دراسة حول إصرار هوليوود على تصدير جنس وعنف أفلامها إلى كل الدنيا، وكيف أن ودي آلن يمثل اختلافا في السينما الأمريكية، وكيف أن أفلام شارلي شابلن كانت ولم تزل تحتفظ بمضامين إنسانية عالية، وتدرس السبب وراء عدم قيام صناعة سينمائية عربية متطورة، وكيف أن الهند تنتج أكبر عدد من الأفلام السينمائية بين دول العالم، وهل يؤثر اللوبي الصهيوني في صناعة السينما الهوليوودية، وكيف أن احتفال الأوسكار أصبح تظاهرة فنية ترفع من تشاء وتذل من تشاء، وكيف، ولماذا، وأن و...، و..

(جريدة الفنون) متخصصة في الفنون ! ففي باب الغناء، تنشر بحثا يبين أهمية الغناء في حياة الشعوب، وكيف يعد اللحن أحد أهم الحوافز في تنظيم حركة الشغل لدى المجاميع البشرية، وما علاقة الشعر بالغناء واللحن، وكيف تتطابق موسيقى الشعر مع إيقاع اللحن، وما السر وراء فرقة «البيتلز»، وما علاقة الإعلام المرئي في توصيل أغاني الفيديو كليب إلى كل البشر، وهل البيئة تشكل حافزا للموسيقى الكلاسيكية، وكيف يصنع الموسيقيون العرب موسيقاهم الكلاسيكية، وأين تكمن العناصر المشتركة بين غناء البحر لدى دول الكاريبي ودول الخليج، وهل ساعد الظرف الاجتماعي في توصيل مطرب ما، ولماذا يعيش مطربون دون غيرهم، وغير ذلك كثير.

(جريدة الفنون) متخصصة في الفنون! ففي باب التشكيل، تنشر دراسة في أعمال فنان ما، أو بحثا يبين دلالة الرسوم التي وجدت في الكهوف، وهل كان فن الرسم هو الأداة الأولى التي واجه بها الإنسان أخطار وأهوال العالم من حوله، وما السبب وراء موت «فان جوخ» جائعا مشردا، بينما لوحة «زهور عباد الشمس» تباع بملايين الدولارات، وهل مافيا مالية بعينها وراء ارتفاع مزادات اللوحة التشكيلية، وهل للفنان العربي حضور عالمي في المزادات، وكيف للوحة أن تأسر خطوك تتقاطع وعوالمك دون سابق معرفة لا براسمها ولا بعوالمها، وما علاقة التشكيل بالمدينة الحديثة، وكيف يتقاطع التشكيل مع المسرح، وهل مؤسسو التشكيل العربي كانوا مخلصين لبيئاتهم، بقدر إخلاصهم للمدارس الفنية الأوروبية التي نهلوا منها، و...، و...، و..

(جريدة الفنون) متخصصة في الفنون! ففي باب «مقتنون»، تزور مقتنيا، شخصا أو هيئة، تخوض في عالمه، ونوع مقتنياته الفنية، والسبب وراء الاقتناء، وعلاقته بمقتنياته، وهل هو على علاقة بمقتنين آخرين، وما الذي يحركه لاقتناء لوحة أو أثر فني، وما أهم وأغلى وأقرب مقتنياته إلى نفسه، وكيف يرى اللوحة، و...، و...، و..

(جريدة الفنون) شهرية متخصصة في الفنون! وكم هو بحر شاسع ذاك الذي نسبح فيه، وكم هو إبداع مهم ومفتقد ذاك الذي ننشد، وكم هي صعبة ومستحيلة المهمة لولا الأمل بمشاركات جميع المبدعين، وفي شتى فروع الفن، ومن جميع أقطار وطننا العربي الكبير، ومن العالم!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسم و قصيدة

جون إيفريت ميلي و زينب الأعوج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راقصة المعبد

يا عاشقة
الرموز والغواية
والمباهج تعالي..
فكّي جدائلك افرشي مباهجك
فكي الجداول والخطوط
ارمي الجمرات
قفي على حوض البخور
المحاط بالوعود المنحسّة
فكي حزامك
لتصعد رائحة النار
إلى ما تبقى من جسدك
المعمّد
بالصلوات
بالدعوات
الموقوتة
هنا
خلّي الوشم... يتحلل
من الأذرع والسيقان
من الجبهة والخدين
خلّي الوشم... يتحلل
يصير شجرة يانعة الخضرة
من النهدين إلى السرة

يا عاشقة
الرموز

والغواية
والمباهج
جسداً من مرمر
والعاشق هناك
يصوغ منك فوّارة دم

يا عاشقة
الرموز
والغواية
تعالي إلى قبرك
تعيدين خطوط الشاهدة
وتفكين البرقع عن الشاهد
على غوايتك
على ذبحك
على رجمك

يا عاشقة
الرموز
والغواية

تعالي
فكي جدائلك
فكي الجداول والخطوط
قفي على حوض النار
فكي حزامك
من الوسط إلى الوسط
ارخي الملاية على الردفين
فكي حزامك
غوصي
في حرقة
الجمر
لتصعد
رائحة البخور
إلى ما تبقى من جسدك
خذي السطلة الفائحة برائحة القار
بالعسل الأكحل
بعصير العرعار الصحراوي
حلّي التميمة فكي رموز الجداول
حلّي حزمة الشّيح والخزامى
وفليو المخلوط بزهرة الصبار
المخبأة لآلام الحيض ووجع الظهر

فتّتي
حبيبات
الحلبة
المرة
فكي
أزرار المواسم
ابتهجي تجلّي فيك
حد الظهور المخفي
ارخي شالك الأحمر
الشفاف الغواية الواسع
الهداية على الجسد
الواقف شجرة صفصاف
يخافها الحطّابون
ومن جاورهم من الخلق
وترتجف الفأس
وهي تنام على الرقبة
تبحث عنك إن كنت
من الإنس
أم من الجان
تعمم اليباس
للتربة
وتوصل
الماء
الجامد
لمخلوقات
النار

طباعة الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع